

في النقد والأدب

فِي النَّفْسِ وَالْأَرْوَاحِ

بقلم
إليسا الحايوي

الجزء الثاني

مقدمات جمالية عامة
مقطوعات من العصر الاسلامي والأموي

طبعة رابعة مزيّدة ومنقّحة

دار الكتاب اللبناني - بيروت

جميع الحقوق محفوظة
للمؤلف والناشر

الطبعة الاولى :	١٩٦٢
الطبعة الثانية :	١٩٦٦
الطبعة الثالثة :	١٩٦٩
الطبعة الرابعة :	١٩٧٩

في هذا الجزء نماذج من أبي بكر وعثمان وعلي بن أبي
طالب وتمام بن نويرة وكعب بن زهير والحطيئة وأبي
ذؤيب الهذلي وحسان بن ثابت والأخطلس والفرزدق
وجرير وعمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر وكثير عزة
وذو الرمة وعبد الحميد الكاتب وزيد بن أبيه وأبي
حمزة الخارجي .

في هذا الجزء نماذج من أبي بكر وعثمان وعلي بن أبي
طالب ومتمم بن نويرة وكعب بن زهير والحطيئة وأبي
ذؤيب الهللي وحسان بن ثابت والأنطسل والفرزدق
وجرير وعمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر وكثير عزة
وذو الرمة وعبد الحميد الكاتب وزباد بن أبيه وأبي
حمزة الخارجي .

مبادئ في علم الجمال

عود على بدء

تمهيد :

إن أيَّ نشاط تقوم به النفس البشرية وتُلَازمه وتُقيم عليه إنما يصدر عن نزعة من النزعات الأساسية المُرتَهنة لها بالحنمية ، والتي لا تبلغ النفس مداها الا بها . ولا قبل لها بتحقيق ذاتها الا من خلالها . فالظاهرة الفنية هي ظاهرة حتمية في النفس البشرية ، وليست لهواً تلهو به (١) واختياراً تختاره . ومعنى ذلك ان العمل الفني كان فعل وجود وحياة لها ، به حاولت ان تتعرّف على ذاتها وتُعرّفها للآخرين ، وبه سعت الى معانقة حقيقة الكون ، ومن خلال تلك الحقيقة المُتخطفة المظلمة ، نزعت الى اكتشاف حقيقتها ، وموقعها من ذاتها ومن الكون ومن يقين السعادة وسرابها . فالفن عمل جديّ ، مسؤول ، به وحده يعثر الانسان على عزاء لمصيره الغامض بين يدَي الحياة ، وبه يصارع الجهل والظلمة اللذين يحقدان به من الحواس المادية والعقل الذهني (٢) المنطقي ، ومن حدود الاحجام والارقام والمقاييس التي توضح

(١) راجع كتاب « نظرات في الجمالية » لآن ، باريس ، النشر الجامعي ، ١٩٤٩ ص : ١٢٦

١٤٤

(٢) راجع كتاب بحث في الجمالية ، لربمون باير ، منشورات ارمون كولان ، باريس -

١٩٤٦ ص ٢١٥٠ .

المظاهر الخارجية . فيما تُلغى فاقدة القدرة على فضّ لغز النفس والروح ، وما يعتمل فيهما من عواطف واسرار ونوايا ، وما يضممران في ظلمة الوعي واللاوعي من مضاعفات وعقد يبدو معها التقرير الفكري والتجريد الذهني ، وكأنهما لم يتبضا على أي شيء من ذلك اللغز المنطوي على نفسه ، والمتلفع بالذهول والغيب والرؤيا . في تلك الاصقاع ، حيث تشاهد الحقيقة مشاهدة وتراود مراودة . دون ان تنجلي وتقبض قبض اليقين . فالغز هو ، بذلك ، تعبير عن الحقيقة الاخرى ، غير المبدولة . وغير المحددة ، الحقيقة السيبدأ الانسان ويعيد عليها ، ابدأ ، ليس لها ابتداء وانتهاء لان الفن ، مهما سما وابدع لا يدرك نهاية مطافها (١) . فالغز هو رفيق الانسان الساعي الى اكتشاف نفسه والعالم . وهو بذلك صنو انسانيته ، به سما على الوجود الغريزي والتصرف الآلي الفاقد الحرية . وبه حاول ان يفعل افعاله بفعله ، ان يرسم لمصيره خطة تنجو به من العاهة والعبودية والتخلف والظلم . نقول ذلك كله لتؤكد على الصفة الجدية والوجودية للعمل الفني . وقد لحقت به ، حيناً ، الصفة الارتجالية غير المسؤولة ، كما أنيطت به نزعة ترفية كأنه شيء مضاف الى الحياة . يقوم به اناس حاملون عاجزون عن تحمل تبعة الواقع فيطفرون منه الى الحلم والوهم والتعاويد الخيالية وترهات الغلو والتفشير والهلذر . فالفنان الكبير هو . قبل اي شيء ، الانسان الكبير الذي تعمقت تجربته واتسعت حتى غدت رمزاً للانسان كله . فهو كأنه يحمل خطايا العالم ، يشيح يديه على صليب الغيب والمجهول ، ويسمر على الجلجلة بين الموت والحياة ، وليس ذلك كله الا لانه لم يرض باليقين الشائع ولم يؤخذ بما غررته به الحواس المخادعة وما حدده له العقل الواضح ، مراوداً ذلك الطيف النائي ، المحجب ، لا يقنع بما دون فضّ لغز نفسه ولغز الاشياء والعالم ، وان كان يدرك ان محاولته لا

(١) راجع كتاب سوعية الجمالية ، بندتو كروتشي ، منشورات بايو ، باريس ، ١٩٢٣

تأثر سوى الجزء اليسير من سراب الكون . والفنانون الكبار المكرسون يسمون الى رتبة قد تعادل رتبة الانبياء في تاريخ الحضارة . لانهم قرعوا مثلهم على باب الغيب . واستسروا غياهبه وغاصوا في اعماقه . واذا كان الانبياء قد عبروا عن الحق ، والفنانون قد عبروا عن الجمال ، فليس ثمة فرق بين الحق والجمال في المطاف الأخير . لا شك ان كثيراً من الفنانين وقفوا عند الحدود الدنيا ولم يتبلج لهم فجر الحقيقة . ذاك ان المبدعين هم كالصوفيين . منهم من يحل في ذات الحقيقة ويدوب فيها ، ومنهم من تسنح لهم لحظات خاطفة . والا كثرون لا يلجون الى حرمة قط . ولا يؤنسهم ضوئها . والزمن هو المحك الأكبر لجوهر الفن ، لا يصمد عليه الا الفنان الذي عانق الحقيقة بعد لأي وجد . وادراك اسرار النفس وحقائقها السحيقة النائية . فالفن والانسان لا يخلدان الا بمدى اتصالهما بروح الحقيقة ، وان كانت الحقيقة الفنية تُباين الحقيقة العلمية المبأولة الشائعة . فالننان هو مسؤول عن الحقيقة الانسانية وان كان لا ينال منها الا تلك التي تكون محجبة ، عارية كروح غائصة لا مقرر لها في عالم العدد والمعادلات والمبادلات . وليس صحيحاً ان الفن لا يهدف الا الى توليد النسوة العابرة او الطرب النازع منزع الحماس والهوس . ذاك ان الحقيقة المتعارف عليها هي حقيقة مجزوءة فاشلة والفن يُلحَف في طلب تلك الحقيقة الكلية والتي لا تُوصَفُ بوصف ولا تُحدَدُ بتحديد ولا تُنال الا بالذوق والحدس والحلول في ضميرها والاتحاد بها . فالحقيقة الفنية هي اسمى من الحقيقة الحسية كما سرى وهي انأى من الحقيقة العقلية لانها تدرك في الاصقاع الروحية التي لا قبل للعقل بولوجها .

ولعل ما نسوقه ، ثمة . يبدو على قليل او كثير من التطرف . وربما الغموض . وسوف نتحقق منه عبر الدراسة . وانما المهم ان نوقن ، الآن ، ان العمل الفني هو عمل جدتي . صعب . وانه ينطوي على حقيقة بل اننا قد لا نعثر على الحقيقة الانسانية الفعلية الا به .

طبيعة الانفعال الجمالي (١)

ان الانفعال هو في اصل كل تجربة جمالية ، ونفهم بالانفعال تلك الحركة الشعورية التي تغطي على النفس وتسيطر على قواها ، فترتها لحتميتها وتولد فيها يقيناً خاصاً بها . وبكلمة موجزة الانفعال هو ما تعانيه النفس معاناة ولا قبل لها بفهمه فهماً أو أن ما تفهمه منه ليس سوى اشلائه والجزء الساقط الذي لا ينطوي على أي شيء من حقيقته . فالانفعال هو حالة كلية قائمة بذاتها ، تكون في النفس حالة فيها ، هي وإياها يقين واحد ، فاذا ما اعتكف عليها العقل ليفهمها تجمدت وتبدلت وعادت حالة اخرى وما يقع بين يدي العقل منها هو الجزء المادي او الجزء الذي يلائم طبيعة العقل بل ان ما يتلمسه العقل لا يلمس شيئاً من حقيقة تلك المعاناة . مثال ذلك ان يحاول العقل فهم التجربة التي تستولي على النفس في حالة من احوال الشكل . ان تلك الحالة هي شديدة التعقيد والتداخل في النفس ، بل انه لا حد لها ، وكل ما يقبض عليه العقل منها هو القول ان تلك المرأة التاكل هي في حالة حزن شديد ، او انها في حالة يأس وافتقاد ، وانها فاقدة العزاء . وذلك كله لا يعدو الكلام الاخرس الاصم كأن المرء لم يقل به شيئاً عن حقيقة ما تعانيه تلك المرأة . لقد سمى التجربة باسمها الفكري ، حولها الى كلمة عفى عليها الاستعمال وهي تعني تلك الحالة الفاجعة واية حالة اخرى من الكتابة التي قد تستولي على النفس . نقول في مثل ذلك ان النفس بقيت خرساء ، ظل انفعالها مكتوماً في ضميرها ، تعانيه ولا قبل لها بأن تعيه . فالفاظ الحزن والشكل واليأس والامل والنشوة وما

(١) : « فينومنولوجيا التجربة الجمالية » لميكال دفرين . باريس ، م ن ج ، ١٩٠٨ ص : ٤٨

٧٠ -

وكتاب : « مدخل الى علم الجمالية » شارل لالو باريس ، ١٩٥٢ ، منشورات كولان ص :

٦٣ - ٧٠

وكتاب : « مبادئ في علم الجمال » لالو ، باريس ، م ن ح ، ١٩٠٨ ص : ٢٤٢-٢٦٣

شاكلها هي الفاظ عقلية وان دلت على احوال نفسية ، او انها تدل على المعاناة ، بعد ان استحالت الى فكرة . فهي الفاظ صماء ، عجماء قبضت على الزبد والغناء الطافيين على بلجة ذلك الانفعال الذي لا حد له . وخلاصة ذلك كله ان السبل العقلية المباشرة هي عاجزة عن تجسيد حقيقة النفس وانها تزيفها وتشوهها وتخادعنا عليها ، ولا تؤدي لنا منها الا حطامها ونفاياتها . ذاك كان مثلاً من الاحوال النفسية ، وفيما يلي نبذل مثلاً من الاحوال الحسية . قد يشاهد احداً ورده متفتحة متألفة ، نؤخذ بلونها وعطرها وشكلها والى شيء آخر فيها . فاذا حاولنا ان نعبر عما في نفسنا منها ، ننتعج ونتعثر ولا قبل لنا الا بالقول انها جميلة ، او رائعة او منسجمة وما الى ذلك من الفاظ مخدولة عجماء . وقد ندرك بالعلم العناصر التي تتولد وتغتذي منها الوردية ونلسم بعلاقتها الحية بالفصول . الا ان وقعها في نفسنا يظل ، مع ذلك ، شيئاً آخر نشعر به ولا قبل لنا بالقبض عليه وفهمه او تحديده . تلك وردة حسية وثمة وردة نفسية مستمدة منها ، ولكنها اجمل واكمل ، لان واقعها الحسي هو واقع زائف ، او انه الواقع الذي فهمه العقل وقبض عليه . فيما ظلت رموزها وضميرها وروحها هاربة ، تراءى لنا ولا ترى ، شيء ما في نفوسنا يدعنا ندرك ان ما تقرر في العرف بشأنها هو مسخ لها واخذ بالظاهر العابر عن جوهر وجودها . وقد نفيد من واقع هذه الزهرة ما هو ادل على فعل العقل في التجربة الانفعالية ، عندما يلمسها وينطوي عليها ليحللها ويعللها بمنطقه ، فالعالم الذي سبيله العقل الهادي ، الموضوعي ينثر بتلات تلك الزهرة ، يفصلها بعضاً عن بعض ، انه يُشرّح البتلة الواحدة ليلج الى الخلايا التي تتألف منها ، فاذا هي بين يديه ، فاقدة الحياة فاقدة الجمال ، لم تعد سوى مجموعة من الاجزاء المشوهة ، المسفوحة ، انها جثتها الميتة ، فقدت جمالها وشكلها بل فقدت حياتها وحقيقتها الكائنة بها . الوردية المجزوءة قد اعمل بها العقل مبضعه المنطقي للفهم المادي ، فيما انها التبت وتعدت بالنسبة للوجود النفسي . هكذا يفعل العقل بزهرة

أية تجربة فنية عندما يحاول ان يسيطر عليها ويخضعها لمقاييسه وقيمه . فهو يُشَرِّحُها فيما يحاول ان يشرِّحها ، فتسقط بين يديه جثة هامدة او بقايا واشلاء وخلايا فاقدة الحقيقة والجوهر . تلك البتلات التي انتزعها العقل هي بتلات الوضوح الذي لا يوضح ، في النهاية ، شيئاً من واقع النفس ، الوضوح الذي يبدّد كل معاناة ويبدّل طبيعة النفس ، وقد حاولت ان تلج الى روح المظاهر ، فاذا بالعقل يعقلها ويوصد عليها منافذ الحلم واليقين .

اولاً : الانفعال الجمالي يُعاني ولا يُفهم (١) :

ومن ذلك كله يتبين لنا ان الانفعال الجمالي هو حالة تُعاني ولا تُفهم بل ان ما يُفهم منها هو مبادئ لطبيعتها وحقيقتها ، انه الجزء العقلي من الواقع الشعوري لا يعدو التسمية الخارجية التي لا تُسمي ولا تعني شيئاً فعلياً . فالعقل يفهم ، ووسيلته المنطق والبيئة والبرهان والجدل والاستثناء والتجريد والتعميم والاطلاق ، وغايته الوضوح . والفن بل الانفعال الجمالي يُعاني ووسيلته الحدس والالهام ، وغايته الايحاء والمشاركة ، بل الحلول في ذات الحقيقة والاتحاد بها . ولو ان الانسان أحسّ وايقن ان الحقيقة العقلية هي الحقيقة النهائية الكلية ، تُحقّق بكل ما في نفسه من الاشياء لما كان هناك مبرر او حتمية لوجود الفن . وانما الفن وُجد للتعبير عن الوجود الشعوري والروحي والميتافيزيقي للاشياء ، عن الوجود الآخر الذي لا يُقَرُّه العلم لانه انأى من منطق ، واعمق من نظمه وقواعده وحكمه . وهكذا فان المشكلة الجمالية الاولى تظهر في محاولة الفنان ان يقبض على الحقائق النفسية والحسية فيما هي

(١) راجع في هذا الشأن الكتب التالية : المعطيات اليدوية للوجدان ، هنري برغسون ، باريس غاليمار - ١٩٤٧ . وكتاب بحث في علم الجمال لمجوريف سيفون ، باريس ، منشورات بوفان - ١٩٤٧ وكتاب الجمالية لبيوس سرفيان ، باريس بايو ١٩٤٣ - وكتاب الفن والجمال لموريس وولف ، لوفان ١٩٤٣

تعانى ، فيما هي حية ، فيما هي كائنة بحقيقتها الفعلية ، لان الحقائق التي نتوهم انها حقائقها والتي يوهمنا بها العرف الشائع انما هي اذعان لظلمة الحواس والعالم المادي وقصور المنطق . ولكن أنى للفن ان يقبض على حياة التجارب ، والتجربة لها روح تحيا بها دون ان يقوى اي مبضع على عزلها واكتشافها . نقول ان العلم يضيء القسم المادي من الاشياء ، فيما يحاول الفن التعبير عن الجزء الروحي والوجداني . لهذا كانت اساليب الفن متعددة مستجدّة ، لا حصر لها ، تتعدّل وتتباين كل غداة دون ان تُوفي الى نهاية المطاف . وكل ما ناله الانسان عبر تاريخه من الفن ليس سوى حصيلة جزئية ولسوف تبقى هكذا ما دامت الروح سرّاً مغلقة من اسرار الوجود . ولهذا ما زال نقاد الفن حائرين في تحديده ، يخوضون فيه بشكل او بآخر ، بتحديد وتحديد مباين دون ان يوفقوا الى امر نهائي . فمنهم من قال ان الجمال هو « صفة الفكرة التي تتجسد بشكل رمزي ، او التآلف بين الفكرة والصورة او الحقيقة المجردة من الذاتي والفردى او التآلف بين المنظور وغير المنظور او انه التقليد والمحاكاة للطبيعة ، المحاكاة بالارتقاء والانتخاب او انه خلق على خلق ، او اعادة بناء العالم عبر الانسان ، او احلال القدرة الانسانية محل ما هو من القدرة الالهية او انه النشوة باكتشاف الحقيقة المكتومة (١) . »

ثانياً : الجمال الفني هو غير الجمال الواقعي :

ان الطبيعة المباشرة تؤدي لنا نماذج من الجمال كما رأينا في مثل الورد وفيما قد تراه من مناظر اخرى في الجبال الشاهقة والوديان السحيقة والمروج الزاهرة ، في الليل والصباح ، وفيما لا احد لها من مشاهد اخرى ، كما ان الانسان يبدي للنظر مشاهد للجمال في وجهه وجسده ولباسه وحليها وما اليها . وهذا

(١) سارل لالو ، مصدر سابق ص : ٣٨

الضرب من الجمال المبذول قد لا يختلف به الناس ، فاذا اجري استفتاء على جمال شيء مادي وسئل احدهم هل ان هذا الشيء هو جميل ؟ فان معظم الآراء تتفق على الجسم البشري ، وجسد المرأة ، بصورة خاصة ومن ثم الى حليها وجواهرها وثيابها ثم للمنازل والمدن وبذلك يصح قول مالرو : « ان فكرة الجمال الشديدة اللبس في علم الجمال ، لا لبس فيها الا به (١) . » الا ان الامر ليس في مثل هذا اليسر الظاهر ، فما قد يبدو جميلاً بعيني الفني لا تبدو مطالعه هكذا بعيني الكهل ، كما ان مقاييس الجمال تتباين بين صقع وصقع وزمن وزمن . ومهما يكن فان العاطفة التي تتولد في أنفسنا امام منظر طبيعي هي ما يدعى بعاطفة الطبيعة ، وهي قد ما تكون انطلاقة للعاطفة الجمالية الفنية الاخرى ولكنها ليست هي تلك العاطفة بالذات .

ولكي نميز بين العاطفة الطبيعية والعاطفة الفنية نقول ان عاطفة الطبيعة تتعلق بكل ما هو من غير صنع الانسان ، اي ما هو من صنع الطبيعة ، اما عاطفة الجمال الفني فهي تتعلق بكل ما هو من صنع الانسان ، أي الفنان . الجمال الطبيعي هو من صنع الطبيعة والجمال الفني هو من صنع الانسان اي انه جمال مبتدع ، مكتشف ، مخلوق ، انه انعكاس النفس على الطبيعة او هو قيام النفس في قلب الطبيعة واكتشاف الحقائق التي لا يطالعها العلم فيها او انه لا يقرها . في الجمال الطبيعي الحقيقة سافرة وفي الجمال الفني الحقيقة مكتومة ومكتشفة ، لهذا كان كل ما هو قائم في الوجود مادة للجمال الفني ، فيما لا يكون الجمال الطبيعي الا فيما يتصف بصفة الحسن من دون القبح . الفن يحول ما هو حسن وما هو قبيح في الطبيعة الى جمال ، وجه المرأة المتألق حسناً ووجه العجوز الهرمة المتأكل كما في تمثال رودان « لا فيي اواير » الذي اقتبسه من قصيدة

(١) اندري مالرو - اصوات الصمت - باريس ، نرب ١٩٥٦ ص : ٥٧

لفرنسوا فيلون . يتناول العندليب والغراب ، الحياة والاشلاء . ولقد مثل فاليري ذلك تمثيلاً رائعاً اذ قال ان جمال البحر جذبه ذات صباح وفيما هو يغتسل ويمتدح الطرف والروح بتموج النور على سطح البحر ، اذ بمشهد تنقزز^(١) له نفسه يعترض نظره فقد رأى على مقربة منه في قعر الماء الصافي الشفاف أشياء حمراء بلون الورد الخفيف او الارجوان العميق ، وعلم بكثير من المقت انها كتل فظيعة من أحشاء الاسماك التي طرحها الصيادون في البحر . ولم يقو على الهرب مما رأى ولا على تحمله لان عاملين بنفسه كانا يتنازعا ان الشعور بالجمال الحقيقي الغريب في فوضى هذه الالوان الاصليّة . وفيما هو مستسلم للمقت والرغبة في الاستفادة ، يتقاسمه عامل الحرب وعامل التحليل ، كان يفكر فيما يمكن استنتاجه من هذا المشهد . ثم انتقل بالفكر الى ما في شعر القدماء من الوحشية والدم وتذكر ان الاغريق ما تورعوا عن وصف افطع ما تقع عليه العين وان الاساطير الاغريقية وشعر الملاحم والمآسي طافحة بالدم ، ولكن الفن اشبه ما يكون بسطح الماء الصافي الذي رأى خلاله تلك الاشياء الفاحشة . وهكذا فان ذلك المنظر العظيم القبح والكراهية شفّ وأضاء من خلال مرآة الفن ، فبدأ حميلاً قبحه ، او انه كان قبيحاً في الواقع وجميلاً في الفن ، لان هذا الاخير يعمق جوهر الواقع ويضاعفه ويعزله . فيعرفه لذاته وللآخرين بعد ان يعريه من شوائبه . وهكذا فان مشاهد القتل والفتك وصور المجون والتهتك ، على قبحها ، من الناحية الواقعية ، تكتسي في الفن حلة جمالية من تصفية جوهرها من شوائبه وخلوصها من الاعراض التي تطمس حقيقتها ، فتبدو اشد واعظم قبحاً في الواقع واروع جمالاً في الفن الذي لا يميز بين حسن وقبح . فالخائن والعاشق والقديس تتباين نفوسهم على الصعيدي الاخلاقي والورد والاشواك تتباين في واقع الحسن والقبح ، لكنها تتساوى في التجربة الجمالية ، التي تعني بجوهر الظاهرة وضميرها ، تكشفه وتعمقه وتلدرك به اقصى ابعاده . فثمة جمال قبح وجمال حسن وجمال خير وجمال شر ، فالجمال الفني هو ضرب من الجمال النفساني الذي يبدعه الانسان من خلقه لمثال الاشياء .

(١) من مقدمة اعاعي الفردوس لأبي شيك .

ثالثاً : التجربة الجمالية هي تجربة مثالية :

قلنا ان التجربة الجمالية تستمد مادتها الاولى من الواقع ، ولكن الواقع مجزأ ، لا تبلغ به الاشياء نهاية مطافها ، واقصى غايتها . قد نقع في احد المظاهر على نصف الحقيقة او ربعها او على ظل من ظلالها او رمز من رموزها ، ولكننا لسنا نقع عليها كلها ، فتوحيد الحقيقة وتأليفها وجمع شتاتها المتفرق المنشور عبر الوجود هو من عمل الفن . لهذا يتباين الواقع الفني عن الواقع الواقعي في انه اكثر منه كمالاً واروع مثلاً ، الواقع الفني هو توحيد لآلاف الوقائع في الوجود ، فما وقف منها في منتصف الشوط يكمل شوطه في الفن ، وما انطوى على جزء من التجربة النفسية تتكامل تجربته ، لهذا كانت التجربة الفنية مثالية ، أي أنها توفي بالاشياء الى اقصى غاياتها وفقاً لطبائعها المطبوعة عليها. مثال ذلك اننا نعثر في الواقع على رجل يتصف بقليل او بكثير من البخل . ونعثر على رجل آخر يظهر مظاهر اخرى له ، وفي كل بخيل آخر نقع على طبائع ماثورة او غير ماثورة في الآخرين ، والثنان يلم شتات هذه المظاهر المتعددة المتوحدة ويضمها في شخص نموذجي تألفت فيه حقائقها المجزوءة كلها . فهو الاكمل بينها لانه يمثلها جميعاً . وهكذا فان بخيل مولير او بخيل الجاحظ هو اصدق واعمق من أي بخيل آخر في الوجود لانه تكامل بالفن وتوحيد وغدا مثلاً ونموذجاً . فالعمل الابداعي هو في وجه من وجوه عمل جمع وتأليف وتوحيد في اطار النفس او الرؤيا الخدسية العميقة . ومثل ذلك تمثال المفكر لرودران ، فهو لا يمثل مفكراً واحداً او عدداً من المفكرين بل المفكر الذي ادرك اقصى غايته . وهو لا نلتقيه في الواقع الا بشكل مجزوء قاصر . ومثل ذلك تمثال فينوس ليلو او للسبوغ انهما مثاليان وليسا هما واقعيين اذ كان الفنان قد تأمل بمطالع الجمال في الوجوه والاجسام وولج الى ضميره وخلص الى سورة نفسية عنه شبه مطلقة افادها من الواقع ثم ان الانفعال الجمالي احنواها في نفسه واطلعها بتلك الصورة المثالية الكاملة حيث انطوى كل جسدال جزئي آخر

مبدول في الوجود الانساني . ذاك هو المثال الاعلى للجمال الذي انبجس وانبثق
بالرؤيا الخالقة والتي يستكمل بها الانسان خلق الاشياء وفقما يوقن بها يقينه
الخاص. وهو انما يستكمل بذلك الوجود ، يردم نقصه ومواضع العاهة والخلل
فيه ، رافضاً الصورة التجزيئية الملتبسة بسواها كما تطالعنا في الوجود . فالفن
يوحد اجزاء العالم ومن اشلاء العالم المتفسخ المتنازع يبدع العالم الذي يطابق صورة
الكمال القديم المرسومة في نفسه له . الوردية في الفن هي محاولة لتوحيد ورود
الوجود كله في وردة واحدة تضم جوهر كل وردة اخرى جزئية عارضة .
والنزعة المثالية التي تنطوي عليها الاعمال الفنية المبدعة قد ما تضلل القارىء
او المتذوق العادي فيتوهم ان الفن هو خيانة للواقع وانه يغالي به ويكذب فيه .
فالجمال الراني على فينوس ميلو لا تقع عليه العين في الوجود والقبح الراني على
محيا مدام اولمير لا مثيل له بمثاله فيما يطالعنا من نساء . والواقع ان الفن ينطلق
من الجمال او القبح المطروحين عبر المظاهر ، ولكنه في نزعته لاستكمال
وجوده ، في نزعته الى تجاوز العالم وحدود الواقع الذي يرسم فيه انما يبدع
المثال الذي لا وجود له فعلياً في الوجود بل ان النفس تستجمعه وتلتقطه في
توقها الى معانقة المطلق . الفن يعبر عن حلم الاشياء ووهمها الذي هو اكثر
حقيقة من واقعها ، والجمال في فينوس ميلو هو الاروع والابدع لان النفس
فاضت عليه من كمالها ورفعته من جزئيته وآثيته وطروئه الى الكلية التي بها .
وحدها ، تتحقق حقيقته . وقد اخذ ، ايضاً ، على شكسبير وسائر المسرحيين
كثرة احداث القتل والجرائم والانتحار والجنون وما الى ذلك من فواجع مما
لا تقع عليه دائماً في واقع الحياة . فهملت مثلاً ليس انساناً واقعياً نعر عليه
في كل غداة . وهذا المأخذ هو مأخذ الواقع الحسي على الواقع الفني الذي هو
اكمل واصدق منه . فالناس ، جميعاً ، يعانون مثل مصير هملت لكنهم يظنون
مرتهنين للحس الواقعي والحكمة ، والخوف تعوزهم الشجاعة التي ندعهم
يكملون المسيرة مع انفسهم ومع مصائرهم . عندما تشتد عليهم الازمة وتأخذ

بمخافتهم تراهم ينتكصون ويتراجعون ويتعثرون ويؤثرون السلامة مع التنازل ،
على الهلاك مع اكمال الشوط وتصفية الحساب الاخير مع نفوسهم ومع الآخرين
ومع الحياة . فهمت هو صورة الانسان الذي لا يتهاون ولا يتنازل ، لا يهرب
من رعب الواقع وجمجمة الحقيقة الكالحة الشمطاء التي تطلع من اهاب مصيره
المدعور ، ظل يواجه الاحداث ويتحدق بعيني الرعب حتى الجولة الاخيرة ،
فهو لا يمثلنا كما نحن ، بل كما يمكن ان نكون لو كانت البطولة النفسية لا
تخذلنا عندما يغدو الرعب من النفس ، وقد بلغ حداً يتحدق المرء من خلاله
بالموت نفسه . الفن يصل بالمصير البشري الى النهاية الفاجعة الاخيرة ، فيدا
لا يصل منه معظم الناس الا الى الشاطئ والحافة ، يستشرفونه من بعيد ولا
يخوضون في غماره وبلخته . فالشخص المسرحي هو ، من هذا القبيل ، اكان
بطل خير ام بطل شر ، هو امرؤ متفوق بمعنى انه يصل مع نفسه ومصيره
الى حيث لا قبل للآخرين بالاجتياز والعبور . وما نتوهمه غلوأ واسرافاً في الفن
ان هو الا ذلك البعد الذي يقصر معظم الاحياء والاشياء عن بلوغه لان العرف
مستمد من الواقع ، والواقع قاصر ، ناقص فيه اقساط وبلغ وتواشيع من
الحقيقة . فالفن هو بذلك مظهر يعري الحقيقة من القذاة والرغام المتطينين على
جوهرها . والانفعال لا يعدو ان يكون تلك النار التي تذيب الاشياء لتستخرج
منها معدنها الخالص المطمور تحت ركام الجزئيات والطفيليات في الوجود .
وكان العرب يقولون اعذب الشعر اكذبه وقال البحري :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدقه كذبه

وانما اشار البحري بذلك الى ان الفن يبدو كاذباً بالنسبة للمنطق والعرف
والعادة. والكذب هنا هو تعبير عن مخالفة الواقع وانما الفن الحقيقي الفاعل هو
تصحيح للواقع واكمال له وابداع ينهضه به من ترابه ويبعثه من اشلائه وبقاياه.

ولعل افلاطون (١) تلمس ذلك من قبل في حديثه عن المثل وتأكيده على ان الحقيقة هي نوع من التذكر لمثال سابق كان في النفس قبل ان تسقط الى عالمنا، عالم النقص والعاهة والصيرورة والفساد . وهذه المثل ما زالت قائمة في النفس بنوع من الحنين الغامض وكل ما تقع عليه وما تناله من الاشياء يظل دون ما في نفسها منها . ولعل الفن متصل بتلك النزعة المثالية المحتدة في النفس بحتمية غامضة ، يحاول ان يدرك ذلك المثال الذي يكمل العالم وكل ما يتصل به لتحقيق سعادته في العودة الى فردوس الحقيقة الذي طرد منه . ومن هنا كانت النزعة المثالية في الفن هي ، في الآن ذاته ، نزعة ميتافيزيقية بها تحاول ان تعانق الغيب فوق هاوية الحياة والموت ، بل انها تتخطى الحس والعقل الى تلك الروحانية التي هي وحدها سبيل للاتصال بالحقيقة وقد طمستها كثافة المادة وضلال الحواس وقصور العقل وتباين طبيعته عن طبيعة الروح والمشاعر . ونظرية التذكر وهي مستمدة من نظرية التوليد السقراطية هي السبيل الوحيد للمعرفة . والمعرفة هي ، ابدأ ، مصحوبة بالنشوة والسعادة الفعلية التي لا يعقبها ندم . وذلك ان هذه المعرفة تكشف للنفس ذاتها وتعيدها الى شيء من ماضي نعيمها عندما كانت هي والحقيقة شيئاً واحداً . والواقع ان كل أثر في عندما يتحقق كله او جلّه يكون مصحوباً بالنشوة والفرح والرضا عن النفس والوجود . وذلك ان الانسان يخترق بالفن شرط مصيره البشري وسور الجهل والغيب ويتحرر من العاهة والنقص ووجوده المبتور ويدرك قليلاً او كثيراً من مثال الاشياء وينتصر على الواقع الذي يقيد بها ويموهها . وربما تحقق في الفن شيء من نظرية ارسطو في القوة والفعل والمادة والصورة . فقوة الاشياء هي وجودها المثالي المحتمل كما ترسبه النفس وفعلها هو ما يتحقق منها بنسب متباينة في الوجود .

(١) راجع كتاب : « الاسس المسة للابداع الفني دار المعارف - ١٩٥٩ ، الطبعة الثانية . وكتاب : « عملية الابداع الفني » منشورات بوك ، نيويورك ، ١٩٥٨ ، وفيه اراء ٣٨ فنانا في عملية الابداع الفني ، مستقاة من كتبهم وشئ كتاباتهم . وكتاب : « سكولوجية الفن » لهري ديلاكروا باريس ،

القوة هي الصورة المثالية للأشياء والفعل هو المادة التي تتحقق بها وتتخذ شكلاً. الفن هو القوة والصورة، والواقع هو الفعل والمادة. الصورة الارسطوية هي صنو آخر للمثال الافلاطوني والسمو الروحي يقرب الانسان الى المثل والصنوبر. والفن هو السبيل الى ذلك لانه وحده يرتقي من الواقع ليرسم تلك السورة الكبرى له عبر النفس . وبذلك يكون الفن سبيلاً للانسان لادراك كماله المفقود والخروج من وجوده المقيّد المحدود . وذلك ما يؤكد ما ذهبنا اليه ، من قبل ، اذ قلنا ان العمل الفني ليس عملاً ارتجالياً متهوراً يقوم على الترهات والاباطيل والاقاويل .

رابعاً : الانفعال الداخلي والانفعال الخارجي :

الا ان الانفعال الجمالي هو انفعالات : انفعال داخلي وانفعال خارجي ، الانفعال الداخلي هو الذي دعاه برغسون الانفعال الخلاق ، وهو يوحد قوى النفس ، جميعاً ويصهرها في بوتقته ، فلا يعود ثمة انفصال بين عقل وخيال وتجربة وثقافة ومعاناة وماض وحاضر وفرد وانسان ، هذا الانفعال يحيل قوى النفس كلها الى قوة واحدة خالقة ، يوغل بها في العمق ويصل بينها وبين الحقيقة بالذاتية والمعاناة، فيغدو الفنان هو الذات وهو الموضوع ، في آن معاً . وبهذا الانفعال يحل فيما وراء الأشياء ، لانه يضيئها ويدعها تشف وتتحرك وتخفق بالحياة ، بعد ان كان الحس والعقل قد جمداها . انه هو الذي يتصل بالروح الكامنة في المظاهر ، هو الذي يلج الى ضميرها الخفي ويؤدي لها صورة هي غير الصورة التي لها في الواقع . ففي السمفونية السابعة واية سمفونية اخرى اخرى لبتهوفن تقع على انفعال ، لكنه انفعال داخلي حاول به الفنان ان ينقل اسرار النفس في جو من الايماء والغموض هو اشد وضوحاً من الافكار العارية المباشرة . اما في اغاني الطرب العربي التي تستثير الحماس والتي تنقضي بانقضاء وصلتها ، فنقع على الانفعال الخارجي المرذول لانه اجهض بالصياح

والحماس ولم ينر لنا حقيقة دائمة في النفس . وهذه النزعة الخارجية في الانفعال قد ما تسفر في الآثار الشعرية والمسرحية كما نرى في مشاهد القتل والترويع التي تستأثر بلب القارئ او المشاهد كعرض طفل مجهول الابوين وما يستدر ذلك من الاحزان والدموع ، وهي احزان ودموع خارجية لا شأن للفن بها لانها تؤثر اكانت في مشهد مسرحي ام على قارعة الحياة او خبراً في الصحف اليومية . ومثلها مشاهد الرعب والمفاجآت مما هو مبذول في الافلام التجارية . قتل عذراء بريئة ، الحريق والزلازل والفيضانات والجرائم الشائعة ، هذه كلها تقع في حدود الانفعال الخارجي لانها تولد في النفس حركة عصبية شائعة لا تقتضي ذائقة فنية ولا تحليلاً وتعبيراً عن ظلمات النفس . فالانفعال الخارجي هو انفعال عصبي والداخلي هو انفعال نفسي وروحي يعاني حسرة الحقيقة والاطياف المولية الهاربة وسراب العواطف المتخطفة ، الخارجي ينقضي بالهوس ولا يدع النفس ادنى الى ذاتها والى معرفة اسرار الكون وضمير الحياة ، ان هو الا هو او طارئ يحتاج النفس ثم يولي ، لا تفيد منه سوى المتعة العابرة الزائلة (١) . اما الانفعال الداخلي فهو الذي يحاول ان يستحضر الحقيقة بذاتها فيما وراء الحجب . نتمثل بذلك بمقطعين من شعر سعيد عقل ، في احدهما اوغل الانفعال بذاته وتمت له الرؤيا والآخر اجهض بالحماس والغلو ، مفقداً بذلك المعاناة الجدية المسؤولة . يقول سعيد عقل في وصف المجذلية :

وتعرض خدان عن شفق رجب قرير السن ، قرير التناجي
في مدى النغمة الحنون مراميه الخوافي وفي مدى الابتهاج
اي بوح من عاشق لم يرجعه وأي ارتعاشة واختلاج

(١) راجع بنان الأنفعال الخارجي والداخلي في الفن :

كتاب : « الخلق الفني لما رو - سكيرا - سويس ١٩٤٨

وكتاب : « معنى الفن » لهربرت ريد ، منشورات ألكان - ١٩٠٩

وكتاب : « مدخل الى علم الاسينيك . منشورات مركز النشر الجامعي ، باريس - ١٩٥٣

وكتاب الجمال العقلاني ، لبول سوربو ، باريس ألكان - ١٩٠٤

نقول ان الانفعال الجمالي ، ثمة ، هو انفعال داخلي لانه استبطن الظاهرة وولج الى ضميرها واطلع لنا منها ما كنا نتحسسه ولا نعيه ، استله من قلبها واداه لنا عبر جوقه من الصور والانغام ، وعبر هالة من الدهول والرؤى . ففي وجه المجدلوية يشرق شفق الجمال ، شيء ما يتوهج ويتألق ، بل ان في ذلك الوجه نوعاً من التآلف والانسجام فكأنه يتناجى بطمأنينة . وليست المناجاة امرأ مبذولاً يطالعه اي امرئ في الوجه وانما الانفعال الداخلي هو الذي اطلعه من نفاذه الى روحه ، فكأن الجمال اذ يكمل لا تعود تعوزه حاجة خارج نفسه ، فيتناجى مع ذات كأنه هو البداية والنهاية ، كما ان الكمال يفيض عليه بالبهجة . فالكمال سعادة ثم ان في ذلك الوجه ما يشبه النغم اذ الجمال هو نغم ايضاً ، فأياً من الناس يشاهد ذلك كله في اي وجه يطالعه ؟ تلك هي الابداعية في الانفعال . وفي ابيات اخرى ترى الشاعر يقول :

من هوى المجدلوية امتشقوا الفكر ومن عربداتها النغمات

فالانفعال هو ثمة خارجي لانه طفر طفرة الى الخارج وتعمى وسفّه الحقيقة وازرى بها . ذاك ان الشاعر يزعم بان الرومان افادوا حضارتهم من المجدلوية وهو قول مسرف حماسي يرذله العقل وتأنف منه النفس . ومثل ذلك الاقاول التي تجعل المرأة سيدة الحياة والقدر والفصول ، يزهر بمقدمها الربيع ويعتل برحيلها الوجود وما الى ذلك من ترهات يحفل بها الشعر المعاصر . وهكذا ، فليس كل انفعال فناً وان لم يكن ثمة فنٌ دون انفعال . وقد ما نفع على الخارجية في الانفعال عبر الازياء التي تطرأ على الرسم والنحت في بهرجة الالوان التي تخلب العين وتغرر بها وفي تعقيد الاشكال وتوليدها بما يوهم المشاهد ويفتنه عن الالوان النفسية والاشكال الجمالية . ولعل بعض الزخارف التي تطمس بعض الابنية في فن العمارة وبعض الترصيعات لا تعدو هذه النزعة الخارجية وانما جمال العمارة في التآلف والوحدة والكيان الحي بين الاشكال والاحجام وليس في الضخامة والفخامة ، الا اذا كانا تعبيراً عن نفسية ملحمية

كما هي الحال عند الرومان . ومثال ذلك الالحان البيزنطية فهي تصدر عن نوع من الشعور العميق بالعظمة ، العظمة في الانسان والمنعكسة على الخالق . فالانفعال متى ما استسر وتعمق انما هو التعبير الوحيد عن ضمير الوجود .

خامساً : الانفعال الجمالي هو تعبير عن الذات العميقة :

قد تنطوي النفوس البشرية على ذوات متعددة ، الا ان ثمة ذاتين رئيسيتين هما الاظهر : الذات السطحية والذات العميقة . ولقد فسر برغسون ذلك في كتابه « المعطيات البديهية للوجدان » بما هو في حدود الروعة الشعرية على جدية فلسفية . يقول برغسون ان الذات السطحية هي الذات الواعية ذات الاحجام والارقام والمقاييس ، هي الذات العامة التي يترصدها الحس الواقعي والنظام المنطقي ، وتلك الذات العامة المتعارف عليها ليست هي ذاتنا الحقيقية ، وانما هي ذات تنازلية تعادلية ، تظهر بها الخارج وتعامل مع الآخرين . اما الذات الحقيقية العميقة ، فهي الذات الاخرى المكتومة والمهزومة في الواقع ولا قبل لها باعلان ذاتها الى الخارج لان طبيعتها تباين طبيعته ، كما ان وسائل التعبير الخارجي لا تجسدها . تلك الذات هي ذات مشوشة ، متداخلة متناقضة متحولة لا اسم تسمى به احوالها ، انها نوع من حطام العواطف والغرائز والصور ، بل انها تجمع في اللحظة الواحدة ما لا اجتماع له في حدود العرف والمنطق . فالمرء السني يشاهد ، مثلاً ، غروب الشمس ينجذب الى المشهد الخارجي ويقول انه في حضرة منظر جميل رائع ، ذاك ما تنضح عنه ذاته للخارج . أما نفسه العميقة فتتنطوي في تلك اللحظة ذاتها على رذاذ من العواطف الاخرى المتداخلة المتحاربة المنشقة على ذاتها ، تتخللها لحظات من الوعي واللاوعي والحس والغريزة وما لا حد له من الحالات والانفعالات .

ان العلم والنثر هما اللذان يعبران عن الذات السطحية وهما يقبضان على ابعادها كلها ، لانها محددة ، اما الذات العميقة فهي متحولة متطورة متداخلة

متشابهة ، لا اسم يسميها ولا فكرة تحديق بها ولا سبيل الى نقلها من ذات الفنان الى القارئ بوسائل التعبير الشائعة . والتجربة الفنية لا تكمن في الذات السطحية لانها عامة مبدولة ، لا حقيقة فعلية فيها وانما هي تكمن في الذات العميقة المشوشة الشديدة الهذيان والفوضى والتناقض . ومن هنا ان الفن كان اداة لفئة مختارة من الناس قدر لها بوسائل متعددة ان تنقل ذلك الوجيب الغامض المتناقض الذي لا يؤسر في النفس البشرية . وتلك هي الصعوبة الداخلية التي ترافق الآثار الفنية المبدعة . فاذا شاهد الشاعر امرأة جميلة فانه من اليسير عليه ان يجهض انفعاله بالقول انها اجمل النساء عامة ، وانما المهم في ذلك ان يحدد الجمال ويرجمه وينقله من كونه وجيباً غامضاً في النفس الى معادلة توازنه وتوازيه . ولقد افصح ابن الرومي الشاعر العربي عن ذلك بقوله في وصف وحيد المغنية وقد تجلّى له حسنهما فوقف منها موقف الحائر يشاهد الجمال ولا يقوى على التعبير عنه :

وغرير بحسنها قال صفهسا قلت : امران بين وشديد
يسهل القول انها اجمل الاشياء ، طراً ، ويصعب التحديد

فالقول ان تلك المرأة هي اجمل النساء هو تعبير عن الذات السطحية الفاشلة ، اما تجسيد سر ذلك الجمال وتحديدده ، فهو من عمل الفن لانه ينقل لها الصورة الاخرى الغامضة والتي لا يطاها العلم ولا تحديق بها الالفاظ العقلية الخرساء . وهكذا ، فان الغموض ليس أمراً طارئاً على التجربة الفنية وانما هو ملازم لها في طبيعتها الاصلية ، والفن ليس سوى التعبير عن الظلال والتموجات الغامضة الهاربة في النفس والتي لا مقر لها في عالم الارقام والاحجام والمقاييس . ولهذا كان الفنان الكبير من اصحاب الرؤيا ، اي تلك الحالة التي يتحد فيها بالتجربة فتراءى له ويبصر فيها ما لا يبصر للعين الحسية الخارجية وما لا يفهم للعقل المقرر الذي غايته الوضوح والتوضيح .

وهذه الصعوبة الداخلية هي في اصل المذاهب الفنية الكبرى . كالرمزية
والسريالية ، اذ كان اصحاب هذه المذاهب يشعرون ان وسائل الوضوح
والتوضيح لا تتناول من التجربة الا نفاياتها وحثالها والشيء الزائف منها .
ومعظم الفنانين يحاولون ان يقبضوا على ذلك السراب النفسي الهارب وانما
هم يقبضون فعلاً على جزء يسير منه ولا قبل لهم بالقبض عليه بكليته . لهذا
كان الموضوع في الفن لا بداية له ولا نهاية . انه موضوع ابدى دائم الجدية
والتجدد . ولقد افصح عن ذلك احد الفنانين الكبار اذ قال بعد ان رسم وجه
احدى النساء ان ما ترونه على اللوحة هو شيء يسير ما في نفسي منه . وعبر
ذلك الشاعر اللبناني صلاح لبكي في قوله احدى العبارات :

مررت دون الناس مجهولة فتانة ضاحكة لاهيه
من انت ؟ لا ادري وما همني جهلي وجهلي اللذة الباقية
اجمل ما في الشعر انشودة تبقى بلا وزن ولا قافيه
فان تكونيها ، تمنيت الا نتلاقى مرة ثانيه

فهذا الشاعر يقول انه يجهل من تكون تلك المرأة العابرة وانه يطرب ويفرح
لجهله لان معرفة الاشياء في حقيقتها هو اقل بكثير من حلمها ووهمها . مثل
ذلك مثل القصيدة فهي تكون عميقة ولا حد لها في النفس ، ولكنها عندما
يحاول الشاعر ان يأسرها في حدود الأوزان والقوافي والالفاظ فانها تتضاءل
وتزول ولا يقبض الشعر منها الا على الجزء اليسير الزائف . وهذا الشاعر كان
يعاني في قوله هذا حسرة التجربة الكلية ، تلك الحسرة التي تدعه يدرك دائماً
ان ما أسره وجسده في حدود اللفظ انما هو في الواقع الجزء الساقط المادي من
التجربة .

ولقد ادرك الرومنسيون هذه الحقيقة ادراكاً جزئياً عندما قالوا ان الفن هو
تعبير عن الانفعال الحر المتحرر وليس تعبيراً عن الفكر الجاثم الواضح . الا ان

هذه النزعة تجلت في المذهب الرمزي السلي اكتشف الوجود الضمني عبر الوجود الظاهر . يقول هؤلاء ان الافكار والمعارف وكل ما يفهمه الانسان من نفسه هو من عالم الحقيقة الخارجية الباطلة . وقد حاولوا ان يكشفوا في كل ظاهرة حسية معنى يدركونه بالمعاناة والرؤيا حتى يصلوا او ينفذوا الى ضمير الظاهرة والرمز المكتوم في رحمها . لهذا تخطوا حدود الحاسة الواحدة ووجدوا الحواس كلها في بوتقة النفس او في حاسة نفسية واحدة ، تتلاقى فيها الحواس الخمس ، لانهم اعتبروا الحاسة الواحدة كجدار بين وحدة النفس والحقيقة . هؤلاء حاولوا ان يبصروا العطر ، ويلمسوا النغم وان يسمعوا اللون ، لان الالوان والعطور والانغام هي مستقلة في العالم الخارجي ومتوحدة في العالم الداخلي ، كما يقول بودلير . ولقد توسلوا النغم لتجسيد التجربة لان النغم ليس سوى حالة ذاهلة غامضة تتوافق طبيعته وطبيعة التجربة الفنية الزاهلة الغامضة هي ايضاً . ولقد تأدى عن هذا المذهب في الرسم ، مثلاً ان اصبح الرسام مسؤولاً عن تجسيد روح الظاهرة بدلاً من شكلها الخارجي وذلك من تحسسه بها في نوع من الصوفية التي تحلّ في ضميرها النازح البعيد (١) .

ولا يعدو ذلك المذهب السريالي وهو في الواقع المذهب الرمزي على كثير من التطرف . لقد حاول هؤلاء ان ينقلوا التجربة بكل ما تنطوي عليه من تشويش وهذيان محموم ، لان طبيعة التجربة الفعلية هي هكذا مشوشة وليست منتظمة في افكار كما يتوهم العامة والدهماء . وفي الرسم المعاصر تمحي الاشكال الخارجية التي تطالعنا بها الظاهرة في الوجود . فقد يرسم الفنان امرأة وننظر في اللوحة ولا نشاهد الا مجموعة من الاشكال والالوان والرموز . ذاك ان الفنان

(١) راجع بشأن المذاهب الفنية الكتب التالية :

الرمزية - لجول بوازا - الكان ١٩٤٢

السريالية - اعلان السريالية ، لأندري بريتون - ن ر ف باريس ١٩٣٦

دينامية الصورة في الشعر الفرنسي لايدلجنجر - الكان - باريس - ١٩٥٠

أدرك ان الملامح الظاهرة في المرأة هي ملامح زائفة . هي أداة لفهم الحس والعقل . والعين والحاجبان والحدان والفم هذه كلها هي من طبيعة العالم الخارجي ، أما حقيقة المرأة فهي في روحها ورمزها . لهذا تراه يرسمها باللون والشكل والرؤى فيلج الى ضميرها وتكون صورته لها هي التي تمثل حقيقتها الفعلية العميقة من دون تلك الملامح التي يتناولها الحس القاصر منها . الفنان يرسم الصورة الاخرى للمرأة ، وهي صورة تتحصل له عندما يشاهد تلك المرأة في الرؤيا الداخلية العميقة ، كأنه ينقل عن نموذج داخلي في ضميره محل النموذج الخارجي المقيم امام بصره وسائر حواسه . وعندما قامت المدرسة السريالية في الرسم وكذلك المدرسة التكعيبية التي تقول بالبعد الثالث اي بالعمق لاقت ردة قوية من ذوي الحواس الداجنة الاليفة والعقول التي ترود الوضوح وهكذا اتهم بيكاسو ، مثلاً ، بالشعوذة والسحر ، وانما هؤلاء كانت حدود عالمهم هي حدود العالم الحسي المادي الاعمى ، فيما ابصر الفنان العالم الآخر الذي تشف به المادة ويتجلى ضميرها المكتوم .

ولقد نثر على المعادلة ذاتها في الموسيقى . وثمة نوعان من الموسيقى على الاقل بالنسبة الى هذا القياس . فهناك الموسيقى المنوفونية او الموسيقى ذات الصوت الواحد والموسيقى البوليفونية اي الموسيقى المتعددة الاصوات . في الاولى نسمع نغماً واحداً يصدح به المرتل وكل آلة اخرى من آلات الموسيقى . انها موسيقى النغم الواحد التي تثير الطرب والفرح ، ولكنها تنقضي ويزول تأثيرها بانقضاء وصلتها . أما في الموسيقى البوليفونية فان كل آلة تصدح بنغم متباين والسامع لا يصغي الى نغم واحد بل الى النغم العام المتولد من الانغام كلها بحيث يذهل عقله الواعي ويلج الى حالة الذهول واللاوعي ويغدو متقبلاً للنشوة التي تصحب الآثار الفنية الكبرى والتي تتولد من حقائق الوجود . لان غايتها نقل الحالة الغامضة التي تحتل النفس او الروح والحقائق التي تبدو كأطياف مموهة . وهذا ما يطالعنا في الموسيقى التي تدعى

الموسيقى الكلاسيكية . ومهما يكن من امر فانه من المقرر ان الفن هو تعبير عن الذات الاخرى الخفية المتوارية تحت وطأة الواقع والاحداث والمفاهيم الخارجية .

سادساً : الفن واللاوعي والحلم : نظرية بريتون (١) :

لم يكن الفنان في العصور الاولى قد اكتشف اللاوعي اي تلك الحالة التي تكون موجودة في النفس وهي الاشد تأثيراً على مصيرها ومواقفها وعواطفها من الافكار والاحوال التي تطرأ على الوعي فيعيها ويتمثلها ويتنبه لها . ومنذ ان وفد فرويد بنظرية اللاوعي ومدى تأثيره في مصير الانسان تفتح للفنان عالم جديد او انه اطلع على فهم جديد للوجود والنفس ، وادرك ان الفن هو السبيل الوحيد للتعبير عن اللاوعي وان اللاوعي هو المادة الفعلية التي ينبغي ان تقوم عليها التجارب الفنية . فالتجربة متولدة في آن معاً من ركام من الانطباع السابق والدكريات والنزوات والقوى الغامضة التي تسيرنا دون علمنا . والفنان عندما يقوم بالعمل الفني انما يحاول ان يخرج من حالة الجهل والبهيم ويسعى الى ان ينطق بالصوت الحقيقي الذي يعبر عنه . انه يحاول ان يفهم نفسه والعالم والحياة وان يجد الوسيلة لنقل ما فهمه بل ما عاناه . ومن هنا كانت نظرية الوحي التي قال بها القدماء من اغارقة ورومان . لقد اعتقد هؤلاء ان لكل فنان روح اله او جنّي غامض يلقنه . انهم احسوا بذلك ولكنهم لم يفهموه ولم يستطيعوا ان يوضحوه . هذه القوة الغامضة التي تستولي على الفنان هي ما نسميه في عصرنا الوحي والالهام والغيب الذي تنقل عنه . ليس الغيب السحري المدهش وانما هو غيب النفس البشرية ذاته او بالاحرى انه ما ندعوه في عصرنا باللاوعي . فالفن يستقي من ينابيع اللامنطق او اللاعقل ، وهو انما يفعل ذلك ليلج فعلاً

(١) راجع كتاب اعلان السريالية ، مرجع سابق لاندري بريتون .
وكتاب جان لافورغ بلان كويزيني ، باريس عام ١٩٤٧ منشورات الكان .

الى اعماق المنطق والعقل . انه يسعى الى الاتصال بحقيقة عليا ، بالمجهول . والواقع ان ما يتوهم المرء انه قد ازاله ومحاه من رغباته المكبوتة لا يكون قد مات وزال فعلاً ، وانما يكون قد توارى واختبأ وراء الوعي . وهو يؤثر في كل قول نقوله وعمل نعمله دون ان ندري . وما يزعمه العامة مثلاً في قولهم ان فلاناً وقع في الحب الصاعق ان هو الا انفجار اللاوعي وانقطاع كبت الوعي عن آلاف لا حد لها من العواطف الحبيس . ولقد كان الشاعر الفرنسي رانبو ابا هذه النظرية التي شاعت وعمت الفن المعاصر في وجوها كلها ، تلك النظرية التي عرفته الى حقيقته وكان قد سها ولها عنها عصوراً طويلة . كان رانبو يحاول ان يغدو رئيساً اي من اصحاب الرؤيا النائية وذلك من خلال سعيه الدائب لتحطيم نظام الحواس . كان يقول : « اريد ان اعرف جميع اشكال الحب والالم والجنون والرعب لاصبح المريض والمجرم والملعون والعراف الاكبر » .

ومن هنا العلاقة الحميمية بين التجربة الفنية والحلم . ولتد كان فرويد قد المح الى ذلك بقوله : (ان تفسير الاحلام هو افضل سبيل لاكتشاف اللاوعي) . وهؤلاء يرون ان الحلم ليس نقيض الواقع وانما هو الواقع ذاته وقد تحرر من سلطة الحواس والعقل ، انه الجانب الآخر منه . وفي تلك الحالة المتفوقة فان الحياة والموت والحلم والواقع والماضي والحاضر والمستقبل تكف عن التناقض وتغدو جميعها حالة واحدة . ومعظم ما سقناه فيما تقدم مقتبس او مستمد من كتاب « اعلان السريالية » لبريتون ، ولسنا نزعم ان السريالية هي وحدها المذهب الذي ادرك حقيقة الفن وانما ننوه بذلك الى ان النظريات الاخيرة في الفن تتفق على ان الصفة الفعلية لكل تجربة هي صفة الغيب النفسي الذي يطالعه الفنان من تلك الاعماق المدهمة في ضميره ، وهو غيب منشق على نفسه ، لا منطقي . كأنه يفور فوراً ويغلي غلياناً ، بل انه اشبه بحالة الحلم الليلي او الحلم الذي يعتري الانسان في حالة يكون فيها بين النوم والصحو . وليتمثل احدنا الحالة

التي تفعم نفسه تحت وطأة الحلم ، أنها اشبه بشريط متناثر من الصور والاحداث تزول فيها الحدود بين الممكن والمستحيل ، تتحول الاشياء بعضاً الى بعض ويتعطل الزمن وتنعدم حتى سلسلة الوجود التي تفصل بين النبات والانسان والحيوان ويغدو كل ما في الوجود وكأنه كائن واحد ، وفي تلك الحالة ينهمر الماضي عبر الحاضر ويتصل بالمستقبل وفقاً لمنطق عجيب لا منطق ظاهراً فيه . الحالة الشعرية الاولى التي لم يقبض عليها الوعي والعقل والتصنيف والتقارير تكون في مثل حالة الحلم من حيث التشويش والحوار واستحالة الاشياء وحلولها بعضها محل البعض الآخر . لهذا قال بعض النقاد الجمالين ، ومن بينهم بريتون ان الحلم هو الواقع قبل ان يسقط تحت قيود المنطق والعالم المادي ويستحيل الى معادلات ثابتة تقع بين يدي العقل . فالحلم كما يقول نوفاليس احد الشعراء الالمان هو سبيل لاكتشاف المناطق الخفية في داخلنا ، انه يفتح منفذاً في ذاك الستار الذي له الف ثنية في اعماقنا . ولقد اكد ذلك دي نرفال اذ قال : ان الحلم يفتح لنا عالم الارواح . وبعض الفنانين حاولوا ان يبتدعوا عالم الحلم ابتداءً وذلك بواسطة الكحول كالابست الذي اغرق فيه بودلير ورانبو وبعضهم عمد الى ادمان المخدرات وبخاصة الحشيشة كما فعل فان غوغ وادغار الن بو ، ولعله وضع سلسلة قصصه العجيبة تحت وطأة المخدرات ، وهي مجموعة من القصص الخارقة التي تجسد عالماً مماثلاً اشد المماثلة لعالم الاحلام الليلية .

وفضلاً عن ذلك فان نقاد آخرين درسوا العلاقة بين التجربة الفنية والجنون ، من حيث تشابه احوال الهليان وافتقاد العقل والتحرر من المنطق . ومنذ عهد الانسان الاول بالفكر الجمالي توهم مفكرون ان ثمة علاقة بين الجنون والعمل الفني . وقد قال افلاطون « ان الشعراء الغنائيين لا يملكون عقولهم عندما ينشدون هذه الاشعار الجميلة ، انهم في قبضة نوع من الهذيان شبيه بهذيان السكران » وكان ارسطو يؤكد ان ذوي العبقرية هم من أصحاب المزاج

السوداوي وانهم مصابون بمثل العصاب . وفي عصرنا يرى مالرو ان الجنون هو تعبير عن عالم متنافر بل انه تحرر تام من وطأة العالم . ولقد كان دوستوفسكي وفان غوغ مصابين بداء الصرع ، وآل فان غوغ الى نوع من الدلير تريمانس اي الى نوع من الغيبوبة . اما الموسيقي شومان فقد آلت حالته العصابية الى الانتحار وكذلك دي نرفال ومن قبله الشاعر اللاتيني لوكريس اما نيتشي وبودلير ووليم بليك فقد انتهوا الى مستشفيات الامراض العقلية .

تقييم نظرية الحلم واللاوعي والجنون :

ان هذه النظريات تبدو في نهاية المطاف على قليل او كثير من التطرف والغلو . واذا كانت نظرية اللاوعي محقة وصائبة في نقطة انطلاقها ، فان التوحيد بين التجربة الفنية واحلام الليل والجنون والامراض العصابية هو من باب الغلو المحض . واذا كان مما تشابه بين الاحوال التي تعترض النفس تحت وطأة التجربة الفنية وبعض اعراض النوم والحلم والجنون فان الفن ليس عملاً مرتجلاً وغوغائياً لا مسؤولاً . الفنان مسؤول امام الحقيقة الفعلية في النفس والوجود والعمل الفني المبدع ينطوي على صرامة ودقة وتمحيص وتنخل وضافة وحذف وبناء متماسك مما لا يتيسر للحالم او المجنون او المصاب بأي داء من الادواء النفسية . والحقيقة في ذلك كله ان العمل الفني هو تناوب وتعاور بين اللاوعي والوعي ، اللاوعي يؤدي له الرؤى والوعي يؤدي له التنخل والتدقيق والتصحيح بحيث يستوي بعد لأي على مثاله الأخير . ولقد كان الشاعر العربي زهير بن ابي سلمى من اصحاب الحوليات اي ذلك النوع من الشعر الذي ينظمه في اشهر ويعرضه على الناس في اشهر ويعود الى تحكيكه وتنخله وصهره في اشهر اخرى حتى يستقم له في شيء منه في النهاية . ومعظم الفنانين الكبار كانوا من ذوي التأمل والاجتهاد ، حتى ان بودلير قال عندما سئل عن الوحي انه العمل طوال اربع وعشرين ساعة . والمذهب البرناسي كان يرفض حتى

مبدأ الإلهام في الشعر وفي أي فن آخر محاولاً أن يفصل فصلاً تاماً بين الذات والموضوع مانعاً الانفعال من الطغيان على وجدان الفنان معتبراً أن التجربة الفنية هي محاولة لاستعادة المظاهر والخواطر بما يعادها ويوازها في حدود الصورة واللفظة . ومن قبل ذلك أكد الكلاسيكيون أن العقل هو أمام الفن ، يمنعه عن الشطط والتهور والتفشير والاسراف ويمكن له في باب الحقيقة الكلية الشاملة ويزيل الأوهام العاطفية التي تستحل الوجدان وتقنعه بترهات وباطيل من الانثيالات والعواطف . فالعمل الفني هو عمل جدي يحاول أن يبقى التجربة في حدود المعاناة ليبقى ، في الآن ذاته ، على حياتها وحيويتها ، إلا أنه لا يسترسل في الاستهتار والفوضى ، لأن كل عمل فني ينطوي على وحدة عضوية عميقة ، بحيث إذا اسقط أي جزء من تلك الوحدة يختل العمل أو يتشوه أو يستحيل كما سوف نرى . وأصحاب المذهب الرمزي أنفسهم كانوا من عبيد الشعر ، يدققون في لفظه وصوره ويوقعون كل حرف في مظاهره بحيث يكون ، في الآن ذاته ، حرفاً في لفظة ونغماً في سمفونية القصيدة . أو لم يكن ما لرمي من أئمة هذا المذهب وقد كان شعره نوعاً من النحت بالنغم والتلفظ . ولعل السرياليين أنفسهم كانوا يتولون اللا منطق الظاهري لينفذوا إلى روح المنطق وأعماقه . وحتى في أشد الصور هذياناً في شعرهم نعر على نوع من المنطق العميق المكتوم . ولقد انقضت إلى غير رجعة الزمن الذي كان يعتقد فيه أن الفنان هو إنسان مرتجل ، مهووس ، يخرب أداة الحقيقة في العالم ويسخر من الواقع الفعلي الذي تخبط فيه الإنسان وإنما الفنان هو ذاك الذي عانى حسرة الحقيقة حتى أوشك يقينها أن يصصره فتبلجت له في الرؤيا .

البواعث العامة للتجربة الفنية (١)

المنا في الفصل السابق بالطبائع العامة التي تصدر عنها وتتميز بها التجربة

(١) راجع كتاب مصطفى سويف : « الأسس النفسية للإبداع الفني » - مصدر سابق

الفنية ، وفيما يلي نلّمّ بالاسباب التي تدفع الفنان الى الابداع وتحقيق الآثار الفنية . ولا شك ان ثمة عقدة من الاسباب التي نكاد لا نلّمّ ببعضها حتى يطالعنا البعض الآخر الذي له دور نسي فعال في كل عمل فني . ومهما يكن فان العمل الفني يصدر عن نوع من السعي الى معانقة الحرية الكلية في فهم النفس والعالم والحياة . هذه الحرية لا تعني الفوضى بل انها محاولة للعثور على نوع من الارادة في تجاوز الحدود التي ترسمتها الحواس ودأب عليها العقل في تفسير الوجود وتحديدده . لهذا لا نرانا مغالين في القول ان الفن هو وليد توق الانسان الى الحرية وشعوره بها شعوراً عميقاً يفك عقال نفسه ، فينبري للاشياء يهدمها ويبنيها من جديد وفقاً لليقين الذي يتحصل له او ينزل عليه منها . الفن هو تحرر من عبودية العالم وانتفاض لخصميته بعد ان يستعيد الانسان جناحي الحرية الاولى التي كان ينعم بها . ولعل بودلير كان يشير الى شيء من ذلك في قوله : « ايها الموت ، ايها القبطان القديم ، لقد آن الاوان ، لرفع المرساة ، هذا العالم يضرجرنا ، واذا كانت الارض والسماء سوداوين كالمداد ، فان قلوبنا التي تعرفها هي مليئة بالاشعة . لا فرق اكنا نمضي الى النعيم او الى الجحيم . المهم ان نعثر على ما هو مبتكر وجديد . »

ومعاني هذا المقطع نلّمّ عن النزعة الغامضة التي تزجي بالفنان الى الثورة والرفض بحيث ينقض المفاهيم المقررة والمتداولة . فالعالم الذي يشخص امامنا هو عالم متكرر ، رتيب ، تجمّدت معانيه في حدود العلم والمعرفة بحيث يشعر الانسان انه وفد الى عالم جاهز ثابت نفعل به ولا نفعل فيه . ولقد احس الفنان ان له الحرية في استطلاع عالم آخر وزاؤه او عبره ، يتلمس ما يلمس ويحسد الهارب والمتحول مما لا يحفل به العقل المسالم المتهادن . وهكذا فان الباعث الاول للتجربة الفنية يكمن في رغبة التغيير والتعديل والتبديل ، هي رغبة الافصاح عن الحوالم بما يخالف الاعراف او بما يتخطاها . وحيثما حدث تناقض وخصام في النفس او بين النفس والعالم الخارجي اكان ذلك في مظاهره ام في

قيمه وعاداته وتقاليده ، عندئذ تتولد التجربة الفنية . ولا غلو في القول بأن سلبيات الحياة تغدو ايجابيات في الفن وان ايجابياتها تستحيل الى سلبيات فيه . فالداء والعاهة والفقر والشر والقبح والظلم والجهل والتخلف والموت وكل عاهة تصيب الوجود والانسان الذي يحبو على صدره انما تدوي دويماً عميقاً في وجدان الفنان وتحفزه الى ان يقول قوله او يرسم رسمه او ينحت نحته وما الى ذلك من وجوه اخرى للفن . اما الخير والعافية والحسن وسائر ايجابيات الحياة فتبدو اقل تأثيراً في افاضة التجارب الفنية العميقة . ويمكن ان نوجز ذلك على الشكل التالي :

اولاً : الصراع بين الواقع والمثال والسعي الى تحقيق الذات :

لا شك ان الانسان يولد بأهبة من الميول والعواطف والنزعات الغامضة والصريحة وهو انما يحاول ابدأ ان يحقق ذاته في الوجود . يحققها بالفعل او بالفعل والقول . الا ان المحاذير الواقعية والاجتماعية والاخلاقية كما ان حدود الطاقة البشرية هذه كلها تحول بينه وبين تحقيق ذاته تحقيقاً فعلياً عقلياً كاملاً وهو يعتمد عندئذ الى الفن لاكمال النقص الذي يعتريه من نفسه ومن الحياة ومن الآخرين ، يحقق بالفعل النفسي ما عجز عنه بالفعل الواقعي . ولو قدر للانسان ان يعي كل شيء وان يحقق كل شيء ، وان يكون الواقع الذي يقيد فيه هو صنو للمثال الذي يحلم به لما كان ثمة اي مبرر للفن . وهكذا فان وراء التجربة الفنية محاولة لاستكمال الذات وردم العاهات ومواضع الضعة والنقص والجهل في الوجود . مثال ذلك نعتز عليه في كل فن من الفنون . فلو ان الشعوب القديمة رضيت بواقع الدلّ والعار الذي لحق بها لو انها ارتضت العبودية لما نشأت ملحمة الالياذة التي تتغنى بحلم البطولة وتمجيد الابطال الذين حرروا الانسان من عقاب الازمات التي تهدد مصيره . ولو ان المسيحيين الاول في القرون الوسطى قنعوا بالعبادة في مواقع يسيرة حقيرة لما نشأت تلك

الكاتدرائيات الغوطية التي صمّم لها فنانون متفوقون وابتناها الشعب بسواعده المؤمنة . بل ما لنا لا نتولى الافراد . من هؤلاء الفنان الرسام تولوز لوتريك وقد كان يراوده حلم الفروسية وقد تجدل عن فرسه وكسرت ساقاه وعادت قامته اثر ذلك قميئة ، ونكاد لا نقع في رسومه الا على الخيل في فورة انطلاقها والنساء ذوات السيقان الكبيرة المديدة وهو انما كان يتعوض بذلك عن عاهته وفشله ورزوحه تحت وطأة القدر الذي اصابه بما يعسر ترميمه واصلاحه . ومثله فان غوغ الذي كانت تتخطفه الرؤى النائية السحيقة لعوالم اخرى على حطام العالم الفاشل الذي كان يحيا فيه ، وقد خلج من رؤاه العجيبة شبه المرضية على لوحاته ، فبدت الوانه وكأنها الوان اخرى وتراءت الطبيعة وكأنها مكسوة بوشاح من الحنين الى ربوع اخرى موشحة بنوع من الاصفرار الفاجع . واذا تولينا فن العمارة وهو الأنأى عن الذاتية ، فان العمارات الكبرى تجسد المثال الذي كانت تتوق اليه شعوبها . فالبناء الروماني يجسد حلم البطولة والقوة والفخامة وليست تلك الاعمدة الجبارة التي كان يقيمها في وجه الارض والسماء الا لتعبّر عن فكرة العظمة التي اشبع بها وجدان ذلك الشعب فكأنه كان يعاند بها القدر . اما الاغارقة فانهم اخطوا بحسّ الجمال والتآلف في الملامح والقسمات ، فبدت آثارهم وهي تجسد حلم الجمال الداني والنازح في آن معاً . ومعظم الفنانين والشعراء والادباء كان نتاجهم مرتبطاً بواقع سيرتهم وطباعهم حيث اننا نستشف الازمات التي ارتهنوا لها من خلال آثارهم ، بل انها تمثل طباعهم التي طبعوا عليها . ايننا لا يدرك العلاقة العميقة بين سيرة لامرتين وديوان التأمّلات الذي كان له دوي عميق في معاصريه ؟ وليالي موسيه ليست ثمرة الحصام والنزاع والالم مع جورج صوند وبعض اناشيد شوبان اليست كذلك صدى لتلك العلاقة ؟ والامثلة على ذلك تطمّ وتكثر وانما المهم القول ان الفن هو غالباً ، وليد الصراع بين الواقع والمثال وليد التضاد بين النفس والارادة والحتمية الداخلية والخارجية .

ثانياً : الحتمية :

قد تكون الحتمية هي الاخرى من اهم بواعث التجربة الفنية . ونفهم بالحتمية تلك الحالة التي تستبد بالنفس في عواطفها وميولها واهوائها او التي تسيطر على الانسان من الحياة والقدر . ولقد كانت الآثار المسرحية كلها متولدة عن هذه الحتمية التي تسير الانسان بخلاف ارادته . فهرميون في مسرحية اندرومالك مسيرة بهذه الحتمية العمياء ، بحيث انها تعمل بخلاف ما تريد وتريد بخلاف ما تعمل . انها تكره بروس خطيبها الذي صد عنها بعد ان تتيم بزوجة هكتور ، انها تود ان تقتله بعقلها ولكنها تحبه بقلبيها . ومن الانشقاق الذي تنفصم به ذاتها بين حقد وود تولدت التجربة الفنية الرائعة التي عبر عنها راسين . وليس مسرح شكسبير سوى معرض لشتى الحتميات التي ترتين الانسان حتى الجنون والرعب والموت . أولا نشهد في الآثار التي خلفها الرومان من دونهم محاولة لتحمي حتمية العالم واختراق نواميس الممكن وتجسيد عظمة الانسان بحيث تعارض عظمة الطبيعة وتتفوق عليها . فعبير كل تجربة فنية حالة عصيان وتمرد حتى قيل ان الثورة الفرنسية خرجت من رحم الادب الفرنسي الذي حاول كتابه وفنانونه ان يتصدوا للحتمية السياسية والاجتماعية والدينية التي وكانت تفرض عليهم . بل ان وراء كل اثر فني سعياً لنقض حتمية العقل والحراس والعرف والعادة وسائر تقاليد الفكر والدين والاخلاق . ولنتول في صدفة التمثيل الشاعر العربي ابا نواس وقد كان مجونه محاولة منه لنقض حتمية الاصل الذي كان يتغنى به العرب وحتمية الدين الذي يفرض حدود الفضيلة ولم يكن شعره سوى ترافع متمرد وقانط في الآن معاً لرفض هذه القيود والحدود . والمتنبّي ثار على حتمية الواقع في عصره وندد بالعبودية والكذب والنفاق وليس الفخر الذي يجهر به سوى محاولة لاثبات جدارة الانسان الحر الذي قيمته في ذاته وانسانيته ازاء القيم المصطنعة بالتملق والنفاق في عصره الواقع تحت وطأة العبودية والاستزلام للنير الاعجمي . ويمكننا القول انه حيثما

كان ركود وجمود وسكون ركذ الفن وسكن واستسلم وزالت مبرراته وبواعثه . وحيثما كان عصيان وعناد وصمود فان التجارب الفنية تتبلور وتتجدد وتتعدد . وقد ينشأ نوع من الفن في البيئات المترفة التي لا تعاني همأ من النفس والوجود، تلك بيئات انتشرت فيها الرفاهية وذاع الترف الا ان الفن الذي يتولد فيها انما هو تعبير عن فراغ النفس من هموم الانسان والحياة بحيث يغدو ذلك الفن اداة للزخرفة واللهو والتفنن بالصنعة الجافة الموات .

ثالثاً : حتمية القدر :

الا ان الحتميات ترد على مستويات متباينة ، فمنها الحتميات التي يخفي بها القدر على الانسان ، كالعاهة والداء والهرم والتغير ، اي تلك الصيرورة البطيئة الى العدم ، والحتمية القدرية هي اشد انواع الحتميات لانها مرتبطة بقضية الحرية والقدرة الانسانية ، بمبدأ التخيير والتسيير ، الانسان يتوهم أنه سيّد الوجود وسيّد نفسه ، الا ان القدر يؤكد له انه ليس سوى ضحية هالكة بين يديّه . وهذه الحتمية هي التي دعاها الاغارقة القدر ، تلك القدرة الغامضة الواضحة التي لا حدود لها ولا قيود ، انها هي التي تُقَدِّر النصر والهزيمة والقوة والضعف ، والحياة والموت ، وقد قيل ان البطل الدائم في كل مسرحية اغريقية هو القدر ، يلعب بمصائر الاشخاص وأقدارهم دون ان يظهر على مسرح الاحداث . والعرب انفسهم شعروا بتلك الحتمية وقد اسموها الدهر وقد نسبوا اليه كل غدر وعاهة ومصيبة تُلِمُّ بالانسان كما انهم لا يبرحون يعاتبونه ويبثون شكواهم من اقداره المستبدّة الظالمة . وفكرة الدهر هي قوام معظم القصائد العربية ، حتى ان المتنبي يكاد لا يخاطب سواه في باب الغضب والتذمر والشكوى . ومعظم الموضوعات التي تداولتها المدرسة الرومنسية كانت مرتبطة بهذا الحس الفاجع الذي يتسرون به والذي يؤول بهم في النهاية الى الموت . فالحنين الى الطفولة والبكاء على الاطلال العافية ومعانقة الالم ليست

كلها سوى اساليب متباينة للنوح من وطأة القدر الذي يرثين الانسان . وربما كان الفن هو السبيل الوحيد للانتصار على الزمن اي القدر فانه يسعى الى اقتناص الخلود من دونه . فالرجل الاول الذي رسم مآتيه على جدران الكهوف والمغاور او الذي نظمها في ملاحم تطول او تقصر انما كان يسعى في وعيه ولاوعيه الى الانتصار على ناموس الاندثار والانقراض . كان يحاول ان يعاند قدر الزوال . والى الآن فان الفن خلد لنا المآثر والعواطف والمواقف التي عاناها وحفل بها وجدان الفنانين . فاللياذة خلدت الصراع الدامي الذي نشب بين طروادة واثينا . واننا اذ نتلوها الآن ، نعاني الهموم والمصاعب التي أثقل بها وجدان تلك الشعوب كما اننا نشعر بفرح النصر وذل الانكسار كأنه ما زال قائماً قياماً فعلياً الى الآن . ولو شخصنا امام أية لوحة لفنان لتأكد لنا ان الفن كان محاولة للانتصار على الزمن بل انه انتصر عليه انتصاراً فعلياً من دون صاحبه .

ومهما يكن فان شعور المرء انه واقع في قبضة قدرة عليا تتصرف بمصيره رغماً عنه ، غالباً ، ان ذلك الشعور هو من بديهيات المشاعر التي تنتاب النفس في معاشتها للحياة في كل غداة . وهذا الشعور الذي يصارعه الانسان ويغالبه هو في اصل معظم التجارب الفنية . ولقد اعتبرت هذه الحتمية الخارجية على انها الاشد لان ارادة الانسان لا سلطة لها عليها كما انها ليست متولدة من النفس بل مقحمة عليها من ناموس خارجي قاهر ما زال الانسان ينقضه ويرفضه عبر العصور . ولعل الحضارة كلها ليست سوى محاولة قائمة صماء للانتصار على حتمية الزوال والصيرورة والانقراض ، وليس الفن سوى هامة اي نشاط حضاري .

رابعاً : حتمية الغرائز :

ان الدراسات النفسية الحديثة تؤكد على عمق فعالية الغرائز في المصير

البشري . ويبدو ان الطبيعة ابدعت في نفس الانسان نوعاً من التسيير بالنسبة الى كل ما يتصل بالبقاء وخلود الانسان والعالم . وهذه الحتميات المرتبطة ببقاء الجنس البشري هي ما ندعوه في عصرنا بالغرائز . وكل غريزة فينا هي قوام من مقومات البقاء للنسل والحياة عبر دوامة الحياة والموت . واهم تلك الغرائز هي غريزة تنازع البقاء — اي تلك القوة الغامضة التي تدفع الانسان للمحافظة على حياته حتى وان كان ذلك على حساب الآخرين وحياتهم . وهي في اصل الحروب والمنازعات واكتشاف ادوات القتل والدمار ، وهي التي تدفع بالمرء الى طلب المال والراء خوفاً من الفقر الذي يتنفس فيه روح الموت ، والى طلب السلطة الى توهم بنوع من القوة ونوع من الانتصار وان كانا يحملان في رحمهما الضعف والهزيمة . وهي التي تجري بالمرء الى طلب الجاه الذي يوهمه بأنه تجاوز مصير سائر الناس ونجا منه . وما دامت هذه الغريزة هي في أصل كل انفعال نعانيه، في أصل أفراحنا وأتراحنا، نجاحنا وفشلنا، فهي في الآن ذاته في أصل كل تجربة فنية مبدعة، انها في اصل الملاحم والهاكل والقصور التي يبتنيها الانسان وكأنه يعاند بها الحتميات الخارجية. وهي في اصل الاساطير الاولى حيث اتحد الحس الديني والفلسفي والفني في نوع من الرؤيا التي تجسد خوالج الانسان بين قبضة القدر . ولعلّ في تعبد الاولين للخصب لعودة الحياة الطبيعية شيئاً من الفرح بتحقيق غريزة حب البقاء . كما انهم احتلفوا بكل ما له صلة بالنسل الذي يتجاوز به الانسان قدر زواله في خلوده بالآخرين . وحتى اعياد الصخب والسكر كانت تعبر عن فرحهم وهم ينعمون بين احضان الوجود . وقد كان الفن أبداً حميم الصلة بهذه الغريزة بل انه لم يعن بما دونها لانها المرتكز الاساسي لمصيره في الوجود. وعبر أي أثر فني خالد تتلامح لنا هذه الغريزة بشكل غامض او واضح حتى ان اللوحة التي تنقل منظرًا طبيعيًا معيّنًا تصدر في ضمير الفنان عن رغبة في تخليد تلك اللحظة والحرب بها من بين يدي الزمن المحيل . أولا تشهد الآثار الباقية اثر الاغريق والرومان على ذلك. ولنتول في صدفة الاختيار قلعة بعلبك ، الا تشهد عن رغبة عميقة في تخليد الآثار على

اديم الزمن ؟ تلك الاعمدة الجبارة المرتفعة امام الليل والنهار كأنها تصيح وتقول ها انني انتصرت على ناموس الزوال الذي هو العدو الازلي للانسان .

خامساً : غريزة الجنس :

يعتقد فرويد ومعظم الباحثين النفسيين ان غريزة الجنس هي عميقة التأثير على الانسان ولاوعيه . فالوعي يكبت الغرائز ويحدّها ، ذاك ان الغريزة تحاول ان تحقق ذاتها بأية وسيلة كانت وهي فاقدة الضمير والخرج ، غايتها تقتصر على ذاتها اما الانسان ، فانه يقيّمها بقيم الحلال والحرام والخير والشر وما الى ذلك من عقد وثنائيات . ولقد بين فرويد ان الغريزة عندما تكبت تنقلب على ذاتها وبدلاً من ان تكون أداة دنيا لتحقيق الذات تتحول الى اداة عليا تنفّس في بعض النشاطات المثالية وهو ما دعاه بنظرية التسامي . وفرويد يعتبر ان النفس مؤلفة من ذوات متعددة ، في الطبقة السفلى منها ما دعاه بالليبيدو ، وهي الطبقة المحشودة بالميلول والغرائز والتي لا حدود فيها بين القيم ، انها الذات التي لا غلوّ في دعوتها بالذات البهيمية فينا والتي تطعّمت عليها الذات العليا، الذات المثالية او الايد ومن توازن هاتين الذاتين يتولد الايغو اي الذات التي نحيا بها . وفي رأي فرويد ان الفن ليس سوى تسام الليبيدو : « ان التهيجات الشديدة الصادرة عن ينابيع متعدّدة من الجنس تعبر عن سبل للتحويل في حدود اخرى بحيث ان تلك الحتميات التي كانت خطرة في البدء تبدع قدرة هائلة على القدرات النفسية وبخاصة القدرة على الابداع الفني». وفي مكان آخر تراه يؤدي ذلك بعبارة اشد صراحة : « هناك نقطة واحدة لا يعرفون الشك ازاءها قط وهي ان الانفعال الجمالي يصدر ويتحدّر من منطقة الاحاسيس الجنسية». والواقع ان الفن لم يعرف في تاريخه اي فنان من الخصبان. فالخصي الفاقد الرجولة تمحي من نفسه مواقف الاثارة والصمود ، وكان افلاطون قد اشار من قبل في قوله : « ليس ثمة انسان وان لم تكن له اية صلة

بالشعر ، الا ويغدو شاعراً عندما تلمسه يد الحب . على ان العاطفة الجنسية المبدعة ليست العاطفة المبذولة الساقطة وانما تلك التي نحرص على ذاتها وتتسامى انها الغريزة غير المتحققة . لهذا كان بول بورجيه يردد كلمته الماثورة : « ان مواجهة اية امرأة تكلفنا نصف كتاب جديد نؤلفه » . وهو انما ينوه بذلك الى قوى الغريزة عندما تكبت تحتقن وتولد في النفس قدرة هائلة على الانفعال والمعاناة والشعور بوطأة الاحداث والاشخاص . وربما المح العرب الى شيء من ذلك قبلاً ، في قولهم ان فلان هو شاعر فحل ، وقد تلمسوا صلة ما بين الشعر والفحولة ، كأنهم يؤكدون بذلك على نوع من التفاعل الغامض بين الفن وقوة الصلب في الرجل . ذاك ان التجربة الفنية تقتضي في صاحبها نوعاً من الصمود والثورة والحدة في الانفعال وقدرة على افتراء رحم المجهول مما لا يتيسر للمرء اليسير الهين الذي يقبل بكل واقع ويرضى بكل عرف . واتباع فرويد يغالون بذلك كله حتى انهم يعتقدون بأن كل تجربة فنية ليست حلاً محل الغريزة الجنسية بل انها نوع من التحول ، فالتسامي الفني كما يقول هؤلاء ليس تمويهاً للغريزة الجنسية . وهكذا فان التحول يجري بين الذات الدنيا والليبيدو والذات العليا فتكون الاولى هي مادة التجربة الفنية بعد ان انتقلت الى الذات المثالية وتطهرت بها واتخذت منها واقعها الجديد . اما العاطفة الجنسية التي تتحقق بالفعل الواقعي الفعلي فانها تموت بذاتها عندما تتحقق . ومعظم الشعر والنتاج الفني تولد في فنانين كبتت فيهم عوامل الجنس فتطهرت بالحرمان والشوق والالم . وقد نورد في هذا الصدد امثلة لا حصر لها امثال ليلى والمجنون وقيس ولبنى في الشعر العربي وبياتريس ودانتي ولامرتين والفير وبودلير ومدام دي ساباتيه والفرد فينيي وماري درفال وسواهم ممن لا سبيل الى تعدادهم .

الا ان هذه النظرية تمثل جزءاً من الحقيقة ولا تمثل الحقيقة كلها . ولو كان الباعث الاهم للابداع الفني هو القوة الجنسية لكان فيه نوع من الغريزة القائمة

التي لا تحفل بالحقيقة والكشف والاتصال الحميم، العميق بقوى الغيب في الضمير والحياة والوجود . فقد تكون قوة الجنس من المقبلات والمؤثرات ، ولكنها ليست السبب الاهم . وهكذا فان نوعاً من اللاوعي الذي قال به فرويد واتباعه وهو اللاوعي المتصل باللحم والدّم والغرائز والشهوات ، وقد يكون شديد التأثير على تصرف الانسان الا ان ثمة لاوعياً آخر هو نوع من اللاوعي المثالي وهو الذي تكبت فيه الروح ، انه نوع من اللاوعي الروحي كما كان الاول نوعاً من اللاوعي الجسدي المادي . فالروح ذاتها التي نحيا بها هي اسيرة في قبضة الجسد كما قيل من قبل ، بينها وبين جسدها عدااء مستحكم ، هي تشده الى اعلى الى المثل والافكار المجردة والجمال العاطل عن كل شهوة ولذة ، والجسد ينيخ بها الى اسفل ويحاول ان يقيدها بالشهوات واللذات الدنيا . والفن يتولد من تناحر وتنافر هذين اللاوعيين ، انه يصدر من انتصار اللاوعي الروحي على اللاوعي السفلي وان كانت الغرائز والميول ما زالت تمتد فيه وتؤثر به . وهذا ما دعاه مارييتان بلاوعي النفس . فبعيداً عن المناطق المضيفة عن الافكار المحددة والاحكام الواضحة ، بعيداً عن الالفاظ والقرارات الحاسمة ومواقف الارادة يقبع عالم آخر هو عالم الخلق في ظلمة الروح وليلها الابدي . فالظلال الهادئة الساكنة في لوحات رامبرانت والصور الصوفية في رسوم غركو والسلام القرير الذي ادركه بتهوفن ، تنطلق كلها من عالم روحي لا صلة له بعالم الليبيدو والذي يقول به فرويد . بل ما لنا لا نذكر الآثار الفنية الكبرى في الهياكل والكاتدرائيات والمساجد بل تلك الصور والرسوم التي تزين جدران كنيسة سكستين والسمفونيات والقداديس الدينية . ما علاقة هذه الانجازات بالعالم السفلي الذي اشار اليه فرويد ؟ ولنتول ، في صدفة التمثيل كذلك المزامير وسائر الاناشيد الدينية . الواقع ان الفن يصدر عن عملية معقدة في النفس تتداخل فيه بواعث لا حد لها وانما نشير هنا الى تلك الآثار السامية من كاتدرائيات ومساجد ورسوم حفل بها الفن الاوروبي حتى انه لم يكذب يدع

مشهداً من المشاهد الدينية دون ان يخلده بلوحة . ان ذلك كله كان وليد التجاذب والصراع بين الذات العليا التي تتوق ونحن الى المثال والمطلق والذات الدنيا او التي يدعوها فرويد الليبدو ، وهو نزاع دام مرير يحاول به الانسان ان يتحرر من أدران الشهوات وينقطع الى التعبير عن الذات العليا القائمة فيه والمقهورة على امرها تحت وطأة الغرائز والميول والحتميات والعبوديات . فتلك الكاتدرائية التي ينهد رأسها في الفضاء تجسد نوعاً من اللفسة في النفس الى الانطلاق والخلاص من سجن العالم والمادة والحس والعقل والاعراف والتقاليد ومن قيد الجسد الى تلك الحرية التي سقط الانسان من عندها حيث كان يحيا هو والحقيقة في وحدة شبه تامة . لهذا نقول ان الليبدو السفلي لا قبل له بتوليد التجارب الفنية الكبرى الا اذا احتضنتها نفوس سامية كبرى تحمل همّ الانسان وخلاصه وكرامته وحرية ، وهي تحقق بالفعل الفني ما عجزت عن تحقيقه بالفعل الواقعي . فأية تقوى كانت تتضمن بها نفس ذلك الراهب الذي كان ينفق ايامه ولياليه لنظم التراتيل او لرسم ايقونة خاشعة منبعثة من اعماق وجدانه المكفهر ، بل اية نشوة كانت تأخذ الصوفي في نظم اناشيد التغني بالعزة الالهية وهو انما كان يتوهم من خلال ذلك انه تخطى شرط مصيره البشري القاصر وعائق المطلق الذي هو الله او الروح . وقد نتولى في هذا المقام المزامير التي نظمها سليمان بن داود كما قيل ، وهي من اجمل الآثار الشعرية ولم تكن في نهاية مطافها سوى تعبير عن الانسحاق والتوبة والترجّي في عالم أفضل تحت وطأة الحواس والخطيئة ، اي تلك الذات الدنيا التي دعاها فرويد فيما بعد بالليبدو . وعبر لوحات الخليقة وسمفونياتها التي رسمها او الفها الفنانون نستشف حنيناً هالماً الى الغيب وشوقاً فاجعاً للتحرر من ربة العالم السفلي وهي انما تولدت من ذاتها ومن رغبة الانسان في تجاوز الوجود الغريزي المادي الجسدي المظلم الذي ارتهن له والذي لا يعثر فيه على حقيقته الكلية الفعلية .

ولنتمثل ، كذلك بقصائد « ازهار الشر » لبودلير ففيها وصف العالم اللذة حتى اعماقها الفاحشة ولكن عبر ذلك كله يطالعنا وجه الشاعر المتجهم الكالح الذي يواقع الخطيئة برعب وقنوط ، فهي وليدة الصراع بين الذات الدنيا والذات العليا. تنتصر الاولى فتفتح اللذة فحيحها المنكر في شعره ، وتنتصر الثانية فتضيء انوار الروح وتشف المادة وتعري . والامثلة على ذلك لا تندر بل انها قائمة في متن كل اثر فني وليست أفاعي الفردوس التي نظمها ابو شبكة والحمريات التي تهتك بها ابو نواس والقلق الوجودي الذي تنكّد به طرفة ليس ذلك كله سوى حصيلة لذلك الانشقاق بين ذات تقليدية بهيمية حسية شهوية وذات روحية مثالية ترفض اليقين الشائع وتستبدل عليه يقيناً دائماً قائماً .

سادساً : حتمية العواطف والميول :

ومن ذلك كله يتبين لنا أن أي أثر فني هو أثر نفسي روحي وقد قيل ان الفن هو تعبير عن روحانية العالم وصوفيته ، ونقول انه تعبير عنهما من معاناته لثقل المادة ووطأة الحواس والخطيئة والقصور . ومن هنا كانت العواطف والاهواء هي مولدة للتجارب الفنية كالغرائز لانها متولدة منها او متصلة بها في نوع من الاتصال . ووجه الحتمية في ذلك ان الانسان لا حرية له امام عواطفه وميوله فهي تتولد فيه دون ارادته . الانسان لا يفرح بالارادة ولا يحزن كذلك وهو لا يحب ولا يكره لا يحسد او يحقد ولا يغار ولا يطلب الثأر وما الى ذلك باختيار منه وانما تلك الاحوال تمتطيه وتكون فيه اشاء أم ابى . وقد يكتبها ويموهها بالارادة لكنها لا تزول وتبقى في لاوعيه اشد حياة مما كانت عليه وهي في وعيه . والتجارب المسرحية الكبرى ليست سوى تجسيد للنزاع الدائم الدامي بين قوى النور والظلمة في الانسان بين الهوى والواجب بين العقل الذي يدلّ على الخير والقلب الاعمى الذي يسوق الى الشر ، بين العبودية التي يسلس بها الانسان لرغباته والحرية التي تدفعه الى التخيير منها وفقاً لما هو شائع في الضمير . ومعظم ما سقناه بشأن الغريزة يمكن ان يساق

بشأن الأهواء والميول لأنها تقبع أو تظهر في الذات المظلمة أو في اللبido وفقاً لفرويد. وهكذا، فإن الحتمية الغريزية والحتمية العاطفية هما امتداد، أحدهما من الأخرى وهي هي هناك قابضة كالظّل المتواري القاتم في ضمير كل أثر فني . فالرسام رفاثيل المتوازن المتألف في آثاره كانت تنبجس أحياناً من أعماق لوحته ملامح مرتعشة بالقنوط والخوف ، حتى تساءل معظم النقاد إذا لم يكن ثمة رفاثيل آخر الى جنب رفاثيل الظاهر المتألف . ففي موضوعاته يتكرر موضوع البطل ، والفارس المنتصر على الوحش والتنين ، مما يثير العقل من رقاذه كما كان يقول غويا . والواقع ان البطل هو وليد اللاوعي الاجتماعي ، كان كذلك منذ عهد الالياذة ، يجسد سمو القوى الايجابية التي تنقل الانسان من السلبيات المناقضة . فهناك الفارس الذي يشهر الحربة على التنين الذي يهزم بافراس الاميرة ورسم القديس جاورجيوس المتدرع بالندحاس ناحراً التنين ومثله القديس ميخائيل وكذلك رسم القديسة مارغريت بعد انتصارها . وهذه الرسوم تتم عن التسامي الظاهر والمضمّر في نفس الفنان ، انه يطلب الخلاص من تنين العالم ووحش الحواس والشهوة والعاهات ويمثل حلم الانسانية الخارجة من الحدود التي رسمت لها وقيدت بها ، الانسانية التي اسقطت عن كاهلها عبء اللبido . وفقاً لتعبير فرويد . ففي كل اثر فني صراع بين الشيطان والانسان او الملاك ، وحتى في رسم زهور بريئة مشعة نستشف نوعاً من الجبور بالانتصار على شيطان القبح . اما ديلاكروا ، فان رسومه قد تعتبر نوعاً من الوثيقة الحميمة عن صراعه مع الابالسة وقوى الشر في العالم . وهو لم يطلب العودة الى الكلاسيكية الا من خلال نزوعه للعودة الى سلطة العقل الذي يكبح جماح الانفعالات والغرائز . ففي رسومه : دانتي وفرجيل في الجحيم ، وابلون المنتصر على الافعى بيتون ، واورفي يجذب ويروض الوحوش المفترسة والمسيح يسكن العاصفة ، في هذه الرسوم كلها تطلعننا الرغبة الظاهرة والمضمرة التي كان يتوق بها الى الانتصار على القوى الشريرة السوداء في الوجود .

حول الموضوع والثقافة في الفن

ان الفنون لتتباين ، فيما بينها على أهمية الموضوع . منها ما يطفو الموضوع على لحيته ويشتمل عليه ويسوقه مساقه ، واكثر ما يكون ذلك في الفنون اللفظية ، اذا جاز التعبير ، أي الفنون التي تعبر عن ذاتها بالالفاظ ، كالقصة والمسرحية والمقالة والشعر وما اليها . ومنها ما يتضاءل قَدْرُ الموضوع المباشر المحدّد فيها ، ويَتَضَمَّنُ عبرها في حالة من احوال النفس ومن المعاناة الواضحة الغامضة ، كما هو الشأن في الموسيقى . ومن بين هذين الطرفين تقوم الفنون الاخرى ، مترجحة الاهمية بالنسبة الى الموضوع . ومهما يكن ، فان طبيعة الموضوع ومفهومه تطورا عبر الزمن ، ولم يعد الموضوع جاثماً محدّداً في حدوده التقليدية ، وانما أُسبغت عليه الايحائية ، اي انه اتخذ وسيلة ، بعد ان كان غاية ، وبات ذريعة ، بعد ان كان هو البداية والنهاية . فالموضوع هو المادة الظاهرة للفن وانما المادة الفعلية هي النفس وصراعها في الوجود ونهودها فيه الى الفعل وممارسة الحرية وتعديل نوااميس المصير البشري وما الى مما سوف نتصدّى له في حينه .

وثمة انواع متباينة من الموضوعات في الفن ، منها ما يطغى بطبيعته الانفعالية على الابداع ، غالباً ، فيسيّره بدلاً من ان يتسير به ، ويمدّه بدلاً من أن يستمدّ منه ، ويكون هو الطاغى المسيطر ، فيُلدّن عن له الفنان وينقاد اليه . فتتعطل بذلك السوية الفنية او السبل الابداعية وتحلّ قيمة محلّ قيمة اخرى . وتؤخذ المقاييس بغير عيارها . ومن تلك الموضوعات المستبدّة الانفعالية ذات الصخب والحلبة والتي تنكشف بعد حين عن فقاعة من الهوس ما يمتّ بصلة الى القضايا القومية الطارئة . ولسنا نزعّم بذلك ان كل موضوع قومي او وطني هو من الموضوعات التي تنقضي في غثاء من العواطف وزبد من الانفعالات .

فالموضوع القومي والوطني يفجرُ أبعاداً سحيقة لأنه مرتبطٌ بمصير السعادة والتعاسة في الفرد وفي القوم وبمعاناة الكرامة والحرية وتحقيق الذات في الوجود، وإنما نُسَّوه في بحثنا هنا بالانفعالية الخارجية الطارئة التي تغشى غالباً تلك الموضوعات ، وسبيل اليسر والدنو الذي تُؤخذُ وتُؤدى به ، مما يدعها مُقنَّلةً على ذاتها ، راسفة في طفيلياتها وجزئياتها وأعراضها الهالكة التي لا قِوامَ لها . وغاية ذلك ان يبذل الفنان في الموضوع ما هو مبذول فيه ، قائم في مثنه ، او ما هو مطروح على اديمه ، يعرفه الأميُّ الجاهل ويعرفه العالم والمنفعل المبدع وعديم الانفعال والقاصر المغموم . ويغلب في تلك الموضوعات ان تأتي عليها صور التمثيل والتدمير والحراب ، او نزوات الحماس والتهديد والوعيد ، دون ان تنفتق في الموضوع براعمه الحميمة الخفية وتنجلي الابعاد النفسية والانسانية التي ينطوي عليها ، وقد يُنظر فيه الى قيمته الوطنية والاخلاقية والتحررية بدلاً من قيمته الفنية والابداعية . وذلك يعني ان القارئ يهب الموضوع قيمة بذاته ، ويقحم القيمة الوطنية والاخلاقية على القيمة الفنية ، يأخذ الفن بغير مأخذه . والفن مستقل بذاته ، اي انه يُقَسِّمُ بحدود الخلق والمعاناة والتقصي في ضمير المظاهر ، ولا يُنظر فيه بمؤداه الخلقى الوطني . واذا ما الزمناه بتلك الالتزامات واكرهناه على السوية الوعظية والاصلاحية بارادة من الخارج . فانه ينبو وينجو وتتعطل قدرته في الانتصار على الزمن والتعبير عن المطلق وعمما تهجس به النفس ولا يطاله العقل ولا تتلمسه الحواس . غاية الفن ان يستقطب الحقيقة بذاتها وان تبدت ناشزة منطقياً وعقلياً ، بله وطنياً واخلاقياً . في الفن تكون الحقيقة غير موصوفة إلاً بذاتها ، بل لنقل إنها الحقيقة الانسانية الطافرة ، المتمردة ، والتي قد تصطدم اليقين الاخلاقي والبرهان العقلي والتي قد تنبو عن السوية الاجتماعية . حسبها ان تكون ذاتها وان تُوفَّقَ في التجسد عبر المظاهر والرموز والكنايات وكل وسيلة اخرى تمكِّنها من ان تتحقَّق كلياً ونهائياً . غاية الفن هي التعبير

عن الوجود ، الوجود الغريزي الاول والعاطفي والانفعالي ، الوجود البكر الذي لم يُرْتَهَنْ لمقتضيات المجتمع والانحلاق والمنطق والبيئة والتوضيح والتصريح واسر المعاناة في أُطُر الافكار التي تُموِّهها وتُزيلها ، فيما هي تسعى الى تمثيلها . كم من القصائد التي نُظِمَتْ في أحداث وطنية ، استعَرَّ أوارها تحت وطأتها ، فلما تولت انقضت تلك القصائد بانقضاء المناسبة التي الهبتها في النفوس . وكم كتب الشعراء في الاعتداء على قناة السويس عام ١٩٥٦ ، وصفحات المجلات الادبية حافلة بها ، وحين نتلوها الآن نجد أن لونها قد نصل وان معينها قد جفَّ ، وانها بدت متهافئة ، فاقدة الايجاء . ذاك ان المناسبة أُخمد اوارها ، وتولَّت السُّورة الانفعالية التي اذكتها في النفوس ، فانقشع أديمها ، وبانت القصائد التي نسجت عليها ، وكأنها أقاويل وانفعالات طائشة انقضت زمنها . ذاك ان هؤلاء الشعراء اقتصروا في موضوعهم على حدود تلك المناسبة وانهم القوا بين احضانها ما كان مستلقياً فيها من ذاته ، أعادوها الى ذاتها وكرَّروا ما تداوله الشعب اليسير بشأنها ، فماتت كما يموت الكلام المُلقى على عواهنه ، غير المتحرِّى والذي لا يربض على صدر التجربة ليقبض على انفاسها البعيدة واصبعاها النائية ويوثق فيها الجزء الطارىء بالكل الدائم ، ويلمّ شتاتها المتناثر ويعانق حقيقتها الاولى والنهائية او شبه النهائية فيما وراء برقع الظاهرة او المناسبة والشائع والمبدول والمقول .

ويمائل ذلك في الرسم الموضوعات الاخاذة بطبيعتها كرسَم امرأة جميلة او منظر طبيعي جميل ، يُقبَّل عليه المشاهد بجماله الواقعي المبدول وليس من خلال الرؤيا الابداعية التي تمثل بها في سورة الدهول والخلق . وانما الحسن والقبح يتساويان في الفن وكذلك الخير والشر ، بل لنقل ان القيم السلبية في الحياة هي اعظم تأثيراً في الابداع الفني من القيم الايجابية ، فالفقر والعاهة والداء والظلم والتخلف والعبودية والحروب انها جميعاً من القيم السلبية في الحياة وهي اشدّ تأثيراً على وجدان الفنان تُلهيه وتُذكّيه ، لانها تمثل موقع

النشاز واللاتآلف مع انظمة العقل والحياة ونواميس الطبيعة والوجود وهو انما ينهد في الفن ليصلحها ويمثل سويتها عبر الرؤى والصور الابداعية اليقينية حيث تتحد الذات بالموضوع ، تبه الصدق وتستمد منه العمق . اما احوال العافية والغنى والترف والاقبال انما تدع النفس في حالة من الركود والسأم بحيث تحبو معها الانفعالات الخالقة والرغبة في التدبير والتغيير وهي في اصل كل تجربة اصيلة . وهكذا فان الفن انما يعبر عن ذات الفنان والوجود ، وهو يلتقي موضوعات الخير والشر حين يلتقي الازمة الكيانية التي تحرّه وحين يسعى الى تحقيق الوجود الفعلي الاكمل . وقد يكون ذلك كله موافقاً للواقع الاجتماعي وغالباً ما ينقضه وربما عانى اليأس والامل . وربما أخذ بالشهوة واللذة وربما بالروح ، وائاً ما كانت تلك التجربة وانما المهم قدرة النفاذ وافتراع المظاهر والقيام في قلبها والحضور في ضميرها . والفنان قد يعبر في احواله من النقيض الى النقيض والفن يسيع الحالتين كليهما ، اذا اوفى التعبير فيهما الى غايته . فانك تجد ابا تمام ، مثلاً ، يمتدح القتال ويمجد فيه الحسم بين الجد واللعب ، وان السيف هو الذي يجلسو الريب والشكوك لا الكتب . وذلك في سورة من سور الزهو بالنصر على الاعداء ، وهذه ناحية تفاؤلية ، تم نجد تي اليوت . مثلاً في قصيدة اخرى ينعي على الانسان نصره الذي يحمل في نفسه الهزيمة ، والذي يسير فيه منحني الرأس ، وان القش أو الدر يعلوه ، وهو لا يجد خيراً في النصر الدامي والعودة من حرب اغتذت الاشلاء وتروت بالدماء ، والحالتان هما فنيّتان وابداعيّتان ، لان الشاعرين عبرا عن ذاتهما فيهما بالصور القصصية الرائية وعبر هالة من الصدق واليقين . وتجد امرء القيس متهتكاً ، يقتحم على خدور النساء ويتهتك بهن تحت احداق النجوم ويفخر بذلك غاية الفخر ومثله الاعشى الذي يصف الزنى ويفخر به على مثال طبع في نفسه ، او ابا نواس الذي لم تكن تطيب له الحمرة الا في كأس المعصية والشعراء الرجيمون كلهم امثال فرلين ورانبو وبودلير وادغار

الن بو والشعراء المخذولون الساقطون تحت وطأة الوجود مثل كيتس وبيرون ومن الفنانين امثال غوغان وفان غوغ وانما هؤلاء يتململون في القاع السحيق وتخطف في ذهنهم الرؤى على الجليجلة وفي دهايز النفس والوجود . ودي نرفال الذي جاذبته الاوهام حتى الانتحار ووليم بليك ونيتشه وكلهم ممن المبدعين الكبار الذين تبدت لهم الحقائق على المنعطف الآخر وراودوا الوجود الثاني الفعلي وراء طينة الوجود التنازلي المعهود كالركام الموات ، وتلاصحت لهم الرؤى على شاشة الاحتضار والموت . فأين ذلك ممن حدود المنطق والتقرير والتفسير والفهم والافهام والسوية الاخلاقية الاليفة الداجنة والرؤيا المبتذلة التي تتمضغ الاشياء وتكتبها بذاتها وانما الحقيقة الفنية لا ترتبط بموضوعها وحدوده القاصرة ، تنطلق منه وتنخطاه ويعود نقطة انطلاق لها كالتاريخ الذي هو نقطة انطلاق للأسطورة والواقع الذي هو نقطة انطلاق للابداع .

ولنتول في ذلك قضية العري من الناحيتين الفنية والاخلاقية . العري منبوذ أخلاقياً لانه يعري الغرائز التي روضها الانسان وكتبها ليؤفي الى حقيقته وبات يتستر عليها ويحولها الى السياق الاسمي . الا ان ثمة نوعاً آخر من العري الفني ، انه عري الحقيقة الاولى ، عري الفطرة التي لم تغشها الاحكام الخارجية ، العري الفني الذي به تتطهر الروح وتشف المادة وتضيء من الداخل . فالعري الفني لا شأن له بالخير والشر والقيم الاجتماعية وانما هو عري وجودي ، عري معاناة حين تخلع النفس التقاليد وأطيان الحس والمنطق والعقل والفهم والافهام وكل ما تراكم عليها عبر الزمن ، انه هكذا موجود بذاته ، لا خير ولا شر فيه لا حسن ولا قبح ، انه العري الاول ، حين كان الوجود قبل الماهية وحين كانت الحياة قبل العقل الذي عقلها ونكد عليها طمأنينتها بالقيم والضمير .

فالموضوع في الفن ، اذا جاز ان يكون له موضوع مجزوء انما هو مادة للتحري عن الحقيقة الكلية ، الحقيقة التي كانت في النفس متصلة بها اتصالاً حتمياً حميماً ، حين لم تكن النفس قد انفصلت عن الوجود واستقلت عنه

وبانت تَتَفَحَّصُهُ وتَنْقُصِي فيه لتُطْلِع نواميسه الباردة الهامدة ، وكل صفة
نسبها للموضوع وكل قيمة عدا الصفة الابداعية التي تَشْتَقُّ رحم المظاهر
وتولد الحقائق ، ان كل صفة نصف بها الموضوع الفني تُسْفِهه وتعطل
سويته وتُلْزِمه بما لا يَلْزَم فيه . هَمُّ الأثر الفني ان يكون وان يتحقق وان
يُوفى الى اقصى ابعاده وبأية وسيلة ادرك ذلك وان ناقض كل قيمة اخرى .

وكان الكلاسيكيون ومن قبلهم ارسطو أقحموا على الضمير الفني الضمير
الاخلاقي واقتضوا على الفنان ان يُوَقِّع الاحداث والاحوال والمصائر بحيث
ينتصر الخَيْرُ على الشرِّ والحقُّ على الباطل والحسن على القبح . ولقد تبدو هذه
النظرية جارية في السياق الطبيعي ، اذا ما اعتبرنا الانسان مسيراً بالعقل الهادئ
الرزين ، وانه لا سلطة للغرائز عليه وانه ذات واحدة واعية متكاملة ، متألّفة
مع ذاتها ومع الكون وان الرغبة والارادة هما على دوام في التوافق عبر
الوجود . وانما الانسان هو ابدأ منشقُّ على ذاته ، تنبري له كل يوم وفي كل
لحظة ذات مكتومة فاجعة ، انه حرٌّ بتوقه ونزوعه وعبدٌ في تصرُّفه ، كامل
وناقص ، عاقل وبهيبي ، ماديٌّ وروحيٌّ ، متوازن وناشز ، فكيف ينتصر
العقل والخير والضمير . وهل ان ارادة الحياة توافق دائماً ارادة الضمير
والخير . النفس بثر مظلمة والانسان عدوُّ ذاته . او ان ذات الانسان هي
عدوته ، وهو ابن الهلاك والانقراض ، وما ينداح من ذهنه المظلم وما يَتَعَقَّن
في ضميره ويصدأ وما يتناسل تناسله الكريه ، ان ذلك كله يدع الخير يمد
ويتداعى ، يترنَّح تحت ضربات القسر والاكراه ، الانسان الضحية . الانسان
المكتوب له كتابه ، الانسان المُرْتَهَن لولادته . الانسان الذي يُكْمِل اشواط
ابيه ونسله ، الانسان الذي قوَّته تضعف بقدر ما تقوى والذي ينتمر بقدر ما
يغتني ، ويُسْتَعْبَدُ بقدر ما يتحرَّر . الانسان المتآكل ، الانسان المنتصر
والهزيمة يلوح علمها على هامته المُنْحَنِية ، الانسان سيّد الوجود ونفائته
الفاجعة . هذا الانسان الذي هو الف انسان في آنٍ معاً ، كيف تريده ان يسير

في سبيل الخير وحسب وان يكون سبيله واحداً وان يكون ظاهره كباطنه ويومه كأسمه وغده كيومه ، انه يولد في كل لحظة من جديد وينتقض ويتناقض ، انه عالم ينطوي فيه العالم الاكبر كما يقول المعري ، فكيف يكون الخَيْرُ هو المنتصر وهو موضوع الفن والادب دون سواه .

ولنعد الى المسرحية الاغريقية ، فنجد ان ثمة مسرحية اخلاقية باهتة ناصلة ، فاقدة الحياة وهي المسرحية الاخلاقية المباشرة كما نشاهدها في مسرحية الفرس لاشيل . وهناك المسرحية السردابية ، اذا جاز التعبير وهي التي تتسرب وتتسلل من سرداب النفس ومن كهف الضمير ومن القوى العمياء ، تأكل ذاتها وتلتهم الآخرين ولا تُخَلَّف الا الدمار والموت . نوع من اللعنة المشبوبة في الذات وفي الآخرين . هيركليس ابن الاله وامرأة من الارض ، وهيب القوة ، بها قتلَ إله النهر والستور حين همّا بمن يُحبّ وهي امرأة سلبية تُدعى دجانير . تزوّجها ثم هجرها وعاد بعد خمس عشرة سنة ومعه ايول الحورية التي تسرّى بها ، تسعى دياجنير لاستعادة زوجها ، فلا تُفلح ، فتُرسل له جلد الستور الذي توهّمته وهو يرشح برحيق الحب ، فاذا هو يرشح سمّاً ، ارتداه زوجها ، فتقرّح جسده وتناثر لحمه . وهو يموت وهي تنتحر . فأين هي السويّة الاخلاقية الباردة في ذلك كله . انه الانسان يحيا ويتمرس بالوجود ، والحقيقة ثمة ليست حقيقة أخلاقية نظرية وانما هي حقيقة وجودية اي الفعل في الحياة ومناوأة القدر والنفس او الانقياد لها ، انها لا تُقسّم بالخير والشر بل بالسعادة والتعاسة والنصر والهزيمة والحقيقة الحقيقية النهائية بالنسبة لنواميس الحياة والطبيعة . فهيراكليس سليل القوة والبطش ، لم يحرث وجدانه ولا ضميره ولا كرامته وانما ألتمّ بالحياة في سديم الغريزة والقوّة ، فانتصر على قوى قاهرة في الوجود بصلبه ثم غدا مستعبداً لاحد الملوك . عمل عنده عبداً ، واستُعبد ايضاً لشهوته اذ اتخذ لذاته حظيّة ، فخالف سنة الانسان الذي ينبغي ان كون رائدُه النزوع الروحي ، فقُتِلَ

بانتصاره وهزيمَ بقوته . ودياجانير التي اعتصمت بحسنها وسليبتها ، انها
الاخرى تنتحر لانها عديمة الفعل والفعالية ، فالتقييم يجري ثمة وفقاً لسنة
الحياة والطبيعة وليس وفقاً لسنة الخير الوعظي والاصلاح الفكري . وكان
حرياً بدجانير أن تسلمَ في النهاية لانها ظلت امينة لزوجها طوال خمسة
عشر عاماً من غيابه وهي لم تشأ أن تقتله بل أن تُحييه ، فكيف تُقدّر لها
الأحداثُ مصير الموت . وكيف تمت فيما هي تسعى الى ان تُحيي . ذاك ان
لاوعيها وكتبها القديمان تنفّسا في نفسها ، فأهدت زوجها جلد الستور
لتُحييه ، فاذا هو يرشح سماً وكأنه سمُّ الحقد المكتوم ، فتميته وتموت
من دونه . انها هنا لعبة الحياة والموت وليست لعبة الخير والشر ، لعبة الفعل
واللا فعل وليست لعبة الحق والباطل ، فمادة الفن الدائمة هي الحياة في احشاء
ابنائها وفي أفئدتهم وخلاياهم ، في سكير الغرائز وفي ظلمة الأهواء ، في
الانسان اللإنساني المتخفي في إهاب الانسان العادل والعاقل . واجاكس يُشبه
هيركليس . انه هو الآخر آمن بالقوة المطلقة ، لكنه كان اشد حضوراً نفسياً
وانسانياً ، رهيف الحساسية ، ثوب كرامته فضفاض ، تعرّض للآلهة
ورفض ان ينتصر بهم ، رفض أن يخضع للآخرين ، للقادة من البشر ،
فتشظى دماغه وأصيب بالجنون ولما صحا ادرك انه خالف ناموس الوجود
وسنة الحياة وان خطاه سيرُديه ، فانتحر . انها ذاتها لعبة الحياة والموت
والارادة والعبودية ، والقدرة القادرة والقدرة المخدولة ، الانسان الذي يتخطى مصيره ،
فتردُّ عليه الاحداث وتتقم منه ، لانه رفض الانصياع لسنة القدر والحياة .
فأين ذلك من الخير الاخلاقي والاجتماعي ، انها التجربة الوجودية التي تلازم
التجارب الفنية الكبرى ومن دونها التجربة الاخلاقية . وأوفيليا ، خطيبة هملت ،
وهي الفتاة العذبة البرية والزنبقة البيضاء البلا اشواك ، قدّرت لها الجنون ، أي
انها لم تتقو على ان تولج الى ذاتها معادلة العالم والقوى المظلمة والمضيئة التي

تعمل فيه وتسَيِّره . وهملت ذاته وهو بطل الضمير ، رفض القتل لانه احسّ بأن القتل لا يحل مشكلة الوجود الانساني وان ازالة عمّه لا تُزيل الشر من الوجود ، انه فتى الضمير ، تمنع عن الفعل حتى تأمره به وتوافق عليه القوى الكلية في الوجود ، نواميسه والضمير والاخلاق ، احب الجميع وتعذب وفاء لوالده ولم يكذب يهجس بأمر العرش الذي كان يعود اليه ، ومع ذلك فانه بطل الشقاء الأول ، يتقطر الدم من بوحه ومن كل ما ينطق به . وفي النهاية يموت كبطل رابع من ابطال العبثية الدامية والاشد فاجعة في الوجود . والملك لير انه اراد ان يهب وهل ان في العطاء ما يُضير ا وهب ابنتيه ملكه وماله ، وأي ضمير في ذلك ، وها إن الاحداث تتضافر عليه ، فيغدو مثل ايوب رمز البؤس والفقر والالم . انه ضحية هالكه في قبضة قوى الشر والتآمر والقسوة في الوجود . وابنته العفيفة الشهمة الحنون كورديليا امتنعت عن الانانية وتحرمت عن الكذب والتملق واعترفت بحقيقة عواطفها ، اذ كيف يُمكنها ان تحب والدها الحب كله وهي زوج تحب قريبها وستكون أمّاً تُحبّ ابناءها . ومع ذلك فانها تموت قتيلة . ارادة الحياة وحتميتها وتناحر قواها . انها هي المادة الدائمة للفن والموضوع الذي يتخذ الاثر عنوانه ليس سوى ذريعة فاشلة ، تسوية شكلية للتسمية وانما موضوع الفن الى أي نوع انتسب هو الانسان المصلوب على جلجلة الغيب والزمن والذي تتخطفه الاضواء والظلمات والذي يسنهض ويهيض ويصمد ويتداعى ويقوى ويضعف ، يحب ويكره يتحرر ويُسْتَعْبَد ، ينتصر وينهزم ، انه الانسان الذي يقتفي سراب الحقيقة واليقين . وبذلك تسقط الموضوعات ذات الهياج الوطني والقومسي والاخلاقي وموضوعات الاثارة بذاتها وبالمفاجآت والتعقيد والتوليد والغرائب وموضوعات الاثارة الجنسية والحماهيرية والموضوعات التي تحبذ اخلاقياً ودينياً وعنصرياً والتي هي ابنة لحظتها .

ولا بد لنا من الإشارة الى الموضوع والمناسبة . وقد دأب الفنانون على ذكر المناسبة المباشرة . ومن يتصفح اي ديوان من الشعر القديم ومن شعر النهضة فانه يجد لكل قصيدة مناسبتها . فهذه لحدث وطني وذاك لموت زعيم او صديق او لعمل خيري او دعوة تحرير وما اشبه . ولعلّ الأديب يقتصر في ذلك على حدود المناسبة ، يقول فيها ما يقتضيه حال القول . والواقع ان العمل الفني المبدع ليس بحاجة الى مناسبة تُدْكِيه وان كان الاديب يتأثر بحدث اكثر من سواه . ان باعث العمل الفني ليس النزوة والحماس وانمسا باعثه التأمل والتقصي في طبيعة النفس والوجود ، وهو اذ يُلِمُّ به حدث يطويه في نفسه وينشره ، ويتعمق به في ضميره ويغتذي منه كما يغتذي من الثقافة ومن المعاناة ، وحين تحضره حالة النظم ونشوتها ، فان ما تأثر به من ذلك الحدث يرفده بالقدر الذي تقتضيه التجربة وما يستتبعه نموها الداخلي . انمسا تغدو جزءاً من المعاناة العامة التي ينتظم بها الوجود . فقد يطفو على التجربة حدث قديم ، مُمَعِّن في القدم وقد يفيض الحادث الداني القريب . تلك سوية غامضة واضحة لا سبيل للتحكم فيها . انها تنمو وتكون بذاتها ، تنهمر عبرها الانفعالات والتجارب والاختبارات والواعي واللاواعي وتتوالد بعضاً من البعض الآخر ، وفقاً لمنطق خاص بها . اما الابتسار بالتجربة في حدود اللحظة واستجماع الافكار التي تسوغ لها في حدود التقليد مع قليل او كثير من الغلو الذي يدنو ، في نهاية مطافه ، الى التفسير . فان ذلك يمثل الجزئية في الانفعال والارتجال والنزق ، مما يدع الصور تضمحل بعد ان يحمداوار اللحظة التي تحتضنها . وليس من التعسف القول ان التجربة هي باعث ذاتها ، تسيح وتنبجس من النفس حين تكتمل ولادتها وتنتهي للخروج من رحمها . تختمر وتختزن وتتفاعل وتلتبس بما اليها وفقاً لمضاعفات الوجدان . اما الاقتصار على ما تلزم به المناسبة بذاتها ، فانه يُفقد الرؤيا الكلية الشاملة ، ويقصر عن التطلع الى المصير العام ويمنع المعاناة من ادراك نهاية مطافها .

وقد كان شائعاً ان يتولى الفنان موضوعاً بمناسبة داخلية ، أي بمناسبة وجدانية ، كالصفور في قصيدة امين نخلة والضياء الذي وصفه بوصفه والربيع والصباح والمساء والورد وما الى ذلك ، وهذه موضوعات مباشرة كان الشاعر القديم يقف منها عند حدودها الواقعية فتتقضي تجربته بالوصف والتصوير الذي يتماثل فيه الواقع الفني والواقع الواقعي وتقوم فضيلة النظم او الرسم في التصوير على اقتناص اوجه الدقة والشبه . ولم تعد التجربة الفنية المعاصرة تسيع ارتياد هذه الموضوعات بطبيعتها الواقعية ، لان الواقع الذي يتصلّب على ماهيته المادية او الفكرية انما هو تعصّب على الفن وتحجر من دونه . فالفن هو الواقع الذي تتَهَضَّمُه وتصهره النفس وتولّده من ذاتها بخلق جديد . وكل ما هو واقعي اي ما يبقى على طبيعته الخاصة به والمعروفة فيه لا شأن له في الفن . والموضوع الذي يحمل عنوانه هو منطلق لرحلة التجربة ، تنامي منه ولا تقف عند حده . فالبعد الواقعي الموضوعي الصرف يحول التجربة الى ضرب من المحاكاة ويجعل الطبيعة المثل الذي يُحتذى ويكون الموضوع ذا حدود محدّدة لا جديد يطرأ على تجربته ولم يُغادَرَ فيه من مُتَرَدِّمٍ ، كما قال عنتره . وانك اذا ما تلوت قصيدة قديمة عرفت المعاني والصور التي سوف تَطْرَأُ عليها ، يتقدّم بعضها ويتخلف البعض الآخر ، ويتمادى جزء على جزء ويتعدّل الاسلوب وتبدّل الحلي والاصباغ ، دون ان تتكشف المعاناة عن بعد ورؤيا إبداعية . فالخمرة تنقضي تجربتها بذكر الكأس والنديم والشعاع والنشوة ولكل منها أوصافها التي تُوصف بها وتشابيحها واستعاراتها وكناياتها وسائر اساليب المجاز الموسومة عليها وسماً ، لا فكاك لها عنه ولا فكاك له عنها . ومثل ذلك وصف الناقة والفرس والمرأة بخاصة كرسى له الاوصاف التي ترد في سياقها حتى بدت كوشن واضح القسمات عديم الانفعال والفعل . ولقد كان الموضوع في ذلك كله سيّد التجربة يَقتصَرُها على همومه ويُعَيِّنُ لها أبعادها ، كما انه كان يُقنِّنُ

الانفعال ويردّه على ذاته ويكاد ان ينحمد جذوته وحرّيته فيغدو تابعاً ، مدجّناً أليفاً بدلاً من ان يكون خالقاً ، يهدم ويتّني ، ويُطلع الرّؤيا الجديدة والصورة القصية ويرتاد مسن النفس او الوجود مجاهلهما . اما في التجربة المعاصرة فان الموضوع فقد سيطرته ومُسيحت عنه حدوده المرسومة ، وتحرر الفنان ازاءه وعاد يتوسله ، بعد ان كان الموضوع يتوسل الفنان . فأنت اذا شاهدت رسماً لرسام معاصر وليكن بيكاسو مثلاً ، فانك لا تقع على ملامح الموضوع ولا تشاهد اشكاله ولا احواله . وذلك ان موقف الفنان من الوجود تبدّل ولم يعد يقف حسيراً ، مرتبهاً للظاهرة ، لم يتعمّد يلوب على أطرها ومظاهرها ويأخذ ما تؤدّيه له وحسب بل انه يقتحم أسوارها ويتسلّل اليها وبقيم في احشائها ، بل انه يحضر في وجدانها المكتوم ويبصرها من الداخل بعد ان كان الموضوع القديم يقتصر به على رؤيتها من الخارج . انه لا يرسم ما يراه بل ما يترأى له ، بل ما نفذ اليه عندما تخلّت له الظاهرة عن كيائها وعن استقلالها وباحت له بأسرارها ونواياها ورموزها . ولهذا فان الالوان والاشكال والخطوط التي تبدو في لوحته انما هي مستمدة من حذقة داخلية غائرة في اعماق الوجدان وهي التي تحيل المشاعر واشباح العواطف الى اشكال واحوال وألوان وخطوط وأصباغ . وما تقع عليه في اللوحة هو من باب الرؤيا التي ذهل عبرها الفنان وعاد من عالمها القصي الذي لا يقع بين قبضة الحواس ولا يقرره التقرير ولا يفسره التفسير . وهي تلك الرؤيا التي تمثل حقيقتها الفعلية غير المبذولة وغير الساقطة تحت اقدام الوعي وفي اسواق العامة . وآية ذلك ان الموضوع فقد ذاتيته وحل في ذات الفنان وتماثل فيها مع موقفه من ذاته ومن الكون وبات الفنان ينتظم الموضوع في ضميره وفي معاناته ، تألف معه ، فعاد الموضوع حالة من المشاعر وكان قبلاً حشداً من الافكار ، عاد معاناة صماء وكان قبلاً مادة للجدل والبيّنة والنقل والتقرير ، عاد الفنان المعاصر يعالج شعورية الموضوع ، اذا جاز التعبير وكان يعالج ماديته بل انه

اتخذته مثل الصوفي وعرف عبره الحلولية الكبرى ، فشاهده بشكله الآخر ، شكله الاول الحقيقي ، وقبل ان يتردى في معادلة الحواس وفي أقنية المنطق وضرورات التعقل . ولقد يبدو لنا الموضوع غريباً ، لا نعرفه ولا نعرف عنه . ذلك اننا اقمنا في اصقاع الوضوح وارتدنا ارتياد الفهم فيما تخلى هو عن طبيئته وشفّ وبات داخله يبين من خارجه . وما تلمسه الفنان في داخله من احوال المشاعر انما عبر عنه . الموضوع غدا موضوعاً آخر .

ولنتول مثلاً على ذلك احدى القصائد . فأنت لو اخذت موضوع المساء لبدا لك انه ذو ملامح خاصة به في الطبيعة وفي البصر الذي يبصره وقد شاهدها الشاعر ايليا ابو ماضي في قصيدته وكذلك خليل مطران وصلاح لبكي . لكن كلاً منهم لم ينحسر عند حدوده البصرية وانما راوده مراودة داخلية ، فعاد المساء الراني على الطبيعة مساءً آخر ، تكثر فيه الهموم وتعاني النفس عبره وحشة الفراق وحالة من الشك والارتياب ، عاد مثل طيف وشبح لعالم اليقين . كان مساءً حسيّاً فأسمى مساءً نفسيّاً ، كان مادياً فبات روحياً ، كان يُمثّل ذاته وعاد يمثل ذات الانسان من خلاله .

يقول ابو ماضي :

مَاتَ الْمَسَاءُ ابْنَ الصَّبَاحِ
فَلَا تَقُولِي كَيْفَ مَاتَ

إِنَّ التَّفَكُّرَ فِي الْحَيَاةِ يَزِيدُ آلامَ الْحَيَاةِ ،
فَدَعِيَ الْكَابَةَ وَالْأَسَى وَاسْتَرْجَعِي فَرَحَ الْفَتَاةِ
قَدْ كَانَ وَجْهُكَ فِي الضُّحَى مِثْلَ الضُّحَى مُتَهَلِّلًا

ويقول خليل مطران :

وَالشَّمْسُ فِي أَفْقٍ يَسِيلُ نُضَارُهُ فَوْقَ الْعَقِيقِ عَلَى ذُرَى سَوْدَاءِ
مَرَّتْ خِلَالَ غَمَامَتَيْنِ تَحْدَرَا وَتَقَطَّرَتْ كَالدَّمْعَةِ الْحَمْرَاءِ

فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَسْدٌ مُزِجَتْ بِآخِرِ أَدْمُعِي لِإِرْثَائِي
وَكَأَنِّي آتَسْتُ يَوْمِي زَائِلًا فَرَأَيْتُ فِي الْمَرَاةِ كَيْفَ مَسَائِي
ويقول صلاح لبكي :

أَيُّ شَيْءٍ يَمُرُّ فِي عَيْنَيْكَ عِنْدَمَا يَبْسُطُ الْمَسَاءُ جَنَاحَهُ
ويقول ابو شبكة :

اسجدي لله يا نفسي فقد وافى المغييب
اسجدي لله واسلتي لحظّة ذكرى العذاب
لم يكن ماضيك كالحاضر مرّآبا كئيب

فأنت لو نظرت في طبائع هذه الايات المجتمعة على موضوع واحد، لوجدت
ان الشاعر توحدت معاناته مع الطبيعة ، فعادت التجربة ذات موضوع يباين
الموضوع الذي تحمل القصيدة عنوانه. التجربة هي تجربة زوالية، تجربة احتضار
في الطبيعة والنفس وعبرها كأنما كان يشيع نعيش العمر والزمن وحسرة
الماضي وحسرة الذكريات ، انها تجربة الحياة والموت . فأين هذا من ذاك،
وكنا قد رأينا كيف تحولت اوراق الحريف في شعر نعيمه الى اوراق عدمية .
والشجرة صارت شجرة الحياة بل شجرة العبث واللاجدوى في الوجود . ذاك
ان العلم يُقيم سداً بين الذات والموضوع والداخل والخارج . اما الفن فانه
يرنو الى لغز الكون من خلال لغز النفس ويجد احدهما في الآخر ويعبر عنهما
جميعاً في تجربة واحدة .

وما دمنا بصدد هذا الحديث عن واقعية الموضوع وابداعيته التي تكاد ان تغير
ماهيته ، فلنعد الى ذكر الشمس كما تمثلت في قصيدة مطران. فقد قرنها بالدمعة
الحمراء ، وهذه مماثلة بصرية نفسية ، ألّف فيها دقة التمثيل وزوالية التأويل ،
وقد سما بمظهر الشمس عن اديم التقرير والنسخ وان كان لم يتحرّر منه تحرراً

خالصاً . وهذا الدأب يمثل المرحلة الاولى من مراحل الابداع الفني بالنسبة للظاهرة الواقعية . انه نوع من الابداع الذي يتولد من المقابلة بين حالتين خارجية وداخلية ومداه دان نسبياً وان تخطى رتبة الواقع وجموده ونثرته . وقد بات هذا الاسلوب باهتاً في عصرنا ليسر ارتياده والاخذ به وجعل الشعراء المعاصرين يتلمسون في الشمس رموزاً اعمق من الارتباطات الحميمة النائية في الوجدان .

يقول دي نرفال :

لاني أنا المُتَرَمِّلُ والمُظْلِمُ الدَّاجِي
والبلا عَزَاء

أَمِيرُ أَكْتَيْنَ ذِي الْأَسْوَارِ الْمُتَهَدِّمَةِ
أَمَلِي الْأَوْحَدُ مَاتَ وَتَلَاشَى
وَسَمَائِي الْمُتَجَهِّمَةِ
تَحْمِلُ شَمْسُ الْكَاتِبَةِ السَّوْدَاءِ .

فالشمس بدت هنا اعمق اتصالاً بلاوعي النفس ، اتخذت مدلولاً عديماً مطلقاً وكسفت ضوءها واظلم . الشمس السوداء هي شمس الموت . كانت دمة حمراء فيما تقدم وها انه تتبدى سوداء اذ اناط بها الشاعر التعبير عن يأس الوجود . وربما كانت الشمس دليلاً على تجدد الحياة في رمزها الشائع ، الا انها حين انغمست في ضمير الشاعر طلعت منه مطفأة الاحداق ، تحمل النعي والفناء . ويدنو الى ذلك قول ابن الرومي في موت والدته :

وَأُظْلِمَتِ الدُّنْيَا وَبَاخَ ضِيَاؤُهَا وَشَمْسُ الضُّحَى حَيْرَى عَلَى الْقُمْمِ
وَأَبْدَى اِكْتِتَاباً كُلَّ شَيْءٍ عَلِمْتُهُ وَأَضْعَافَ مَا أَبْدَاهُ مِنْهُ مَا كَتَمْتُ
كَذَاكَ أَرَى الْأَشْيَاءَ وَهَمّاً وَهَمَّتُهُ أَوْ حَلَمَ نَائِمٍ حَلِيمِ

فهذه الشمس هي الاخرى حيرى على الافق ، وضوءها باخ ولا معنى له ولا جدوى منه ، انها شمس العبث ، ومن خلالها عبّر الشاعر عن الحياة ، وعن موقفه من الوجود تحت وطأة الشعور بالموت . وهكذا فان الشمس التي ترمز الى قيام الحياة وديمومتها تتخذُ بُعداً وبُعداً آخر . وها ان امين نخلة يتوسلها للوضوح والنقاء في قوله : « ان قصيدتي عربية كالشمس » ، ويتوسلها اوجين اونيل للتعبير عن الشهوة في مسرحية شجرة الدردار اذ تصيح ابني بابن زوجها « لا بد ان تستجيب لنداء الشمس » ، وذلك كله يسوقنا الى الاعتقاد بأن الموضوع او الظاهرة التي كانت متداولة كالرقم في القصيدة القديمة او في الفن القديم ، لم تعد تعني معنى واحداً ، بل ان لها كل معنى جديد ، انها كالوتر بالنسبة للموسيقى ، فكما ان الوتر ينطوي على آلاف الانغام ، يستخرجها الفنان من قلبه ، كذلك الموضوع واية ظاهرة في الوجود فان معانيها لا يحدّها حدّ ، اذا وفق الفنان في التسري الى روحها والقيام في ضميرها . ولنقل ان التجربة المعاصرة لم تعد تأخذ بالموضوع المباشر ، بل انها لا تحفل بالموضوع وانما هي تعبر عن حالة ، عن قضية ، وما يتضح وينجلي ليس سوى النفاية . وربما كان ذلك منذ البدء هكذا ، فان تجربة الطلل في شعر امرئ القيس ومن اليه ليست تعبيراً عن الآثار والحراب وانما عن الزمن وموت الأشياء والعواطف وعن التسيير والتزجي امام حتمية التغيّر والتزوج في غيب القدر والعالم . وعدو الحمار الوحشي من مكان الى آخر طلباً للماء وسهام القناص وكلايه ، هذه كلها تعبير عن تنازع البقاء والكفاح في سبيل الاستمرار ، والقلوات والوحدة والتنصت لجرس الاشياء ، تلك حالة من الشك والريبة والخوف من الغدر والوقية . فكل موضوع يحمل موضوعاً آخر وراءه ، او انه يضم في قلبه موضوعات عديدة متوارية ، لا يتعرف عليها الا الناقد المبدع .

الثقافة وعلاقتها بالتجربة الفنية

تضارب الآراء في أهمية الثقافة بالنسبة الى التجربة الفنية . فمن النقاد من يذهبون الى ان الثقافة ليست ضرورية لإثراء التجربة الفنية ، لان تلك التجربة تحتضن الحقائق وتُنزِّلُ عليها بالحدس والفطرة وانها تُدرك من اسرار الوجود ما تقصّر عنه الثقافة بوعيتها وتحديداتها واعتمادها المعرفة النظرية التي لا فعل لها ولا انفعال فيها . وهؤلاء يكلون امر التجربة للفطرة ويذهبون الى الثن في مراحلها الاولى لم يصدر عن اية ثقافة واعية وانه ، مع ذلك ، كان عميق الاتصال بضمير الحياة ومكونات الوجود . فالاساطير الاولى التي هي التعبير الاعمق عن معاناة الوجود والوقوف من حتمياته وغيبياته موقفه جودياً وانسانياً ، ان تلك الاساطير تولدت من الفطرة المتفاعلة مع عناصر الكون والمتنصتة عبر المشاعر الى الهمسات الخفية المنبثقة عنه والتي لا يفقهها العقل ولا يقبض عليها قبض اليقين . فالأسطورة الأولى هي القصيدة الأولى التي نظمها الانسان وقد كانت قصيدة نفسية ميتافيزيقية ، تنطلق من الكون وتنفذ الى الغيب القابع فيه والمستسر من دونه . وكانت الفطرة الموهوبة ، المنفعلة سبيلاً للاتصال بالحقائق الرهيفة الحساسة ، حيث عبرت عن نداوة الانفعال والمشاعر ، مما طُمس فيما بعد تحت وطأة العقل والحس* والمقاييس والمفاهيم . والفطرة هي التي حققت التوحيد بين ذات الانسان والعالم ، كان ذاتي الصلة به ، لم يدرك المرحلة التي انفصلت بها ذاته عن العالم ، تقف من دونه لتراقبه وتستجلي حقائقه التقريرية الهامدة وتجرد نواميسه ومعانيه الكبرى . وهذا الاتصال بل التوحد بين الذات في النفس والموضوع والعالم مكّن الانسانية من التعبير عن حقائق بات الحضري المتعنت بعنت العقل والفهم عاجزاً عن ارتيادها والنفاذ اليها ، اذ باتت ذاته تخرج عليه وتستقل

بماهيّتها كما انها عادت ترنو الى العالم وكأنه ظاهرة لها ماهيّتها ، فانبثقت تلك الصلّة وانقطع ذلك التوحيد الحي الذي كان يفيض بالحقائق العميقة ، تلك الحقائق التي تحمل يقينها في نفسها ولا حاجة لها بما دونها للتعليل والتدليل والبيّنة . وفي مرحلة الفطرة كان الانسان ما زال مقيماً في حالة من الدهشة والتعجب امام الكون ، لم تندجن عليه مظاهره ولم تلج عناصره في دوامة السأم والتكرار ، وتلك الدهشة التي تهب الانسان الشعور بالجدّة الدائمة امام الاشياء هي في اصل كل انفعال مبدع بات الحضري يعجز عنه اذ ولجت المظاهر والعناصر في معادلته اليومية ، فيرنو اليها وكأنها موجودة وغير موجودة. ففي الفن نوع من الطفولة الدائمة امام تخوم العالم ومظاهر الكون وهي هذه الطفولة البريئة بعمق التي تمكن الفنان من الاتصال بالحقائق اللطيفة ، المولّية ، الحقائق العميقة الفعلية . وحين يفتقد الانسان تلك الدهشة ويتعرّف على الأشياء وتُفتضح اسرارها الجاثمة فان بواعث التجربة تتعطل وتبطل المعاناة الخالقة ويحيا من العالم في مفازة موحشة وفي انتظار لا يعقبه جديد . فالمعرفة الفنية هي المعرفة الاولى ، المعرفة البدائية حيث كان الانسان يحلّ في روح العالم وحيث كان يتصل بضميره تلقائياً ، ودون افتعال كما هي الحال في الرموز الحضريّة التي يعمد اليها الفن عن سبل الاصطناع والافتراض والتعمل . فتد باهتة شبه موات . وفي النظرية الفنية المعاصرة ان الفن ليس نسخاً للعالم وليس محاكاة له وتفسيراً ولا تعليلاً ولا تقريراً وانما هو حلول في ضميره الحي وحضور في ماهيّته العميقة وقيام في أحشائه . وذاك ما كان يتحقق في زمن الفطرة بالبداهة والعفوية الحية النظرة . ومؤدى ذلك كله ان المعرفة الذهنية تُعيق التجربة وتمنع عنها الانثيال والحدسية والبراءة التي هي في عمق الاتصال بالوجود . ومن هذا القبيل فان المزامير التي في الكتاب المقدس وسائر الاناشيد فضلاً عن الصلوات والتضرعات التي اوفت الينا من الوثنيين الاول ، ان هذه كلها هي المادة الاصلية الاولى التي تحققت فيها السوية الفنية . واذا استعار

الفنان الفطوري فان استعارته ترد حية وعميقة لانها ليست وليدة الفكر الواعي والتوليد والتعقيد ، واذا ما شبه فان تشابهه تنطوي على الدهشة والحيوية بما يهبها صفة اليقين الدائم . اما الحضري ، فانه يميل الى التعبير عمّا فهمه اكثر ممّا عاناه ، كما ان الاساليب البلاغية التي يتوسلها ربما افتقدت قليلاً او كثيراً من تأثيرها لانها مصنوعة ، مبتدعة . والواقع ان في اعماق التجربة الفنية نوعاً من التعصّي على عالم المنطق والعقل ، العالم الجاثم ، المتحجر وسعياً للعودة الى عالم آخر كان الانسان فيه حرّاً ، يُعَانِق احلام العالم واوهامه واسطوره ويقيم الارتباطات الحية التي يتكرّر لها عالم الخواس ، وعالم الحقيقة المادية والعلمية . في الفن يسعى الانسان الى ان يظلّ متوحداً مع الكون ، مرتبياً في احضانه ، راضعاً من ابداء الطبيعة منهمراً في رَحْمِ الحصب ، بينما استقلّ العالم في ذهن الحضري وتجمد لا يريم . لا يتعطّف ولا ينفعل وكأنّ الإنسان مقيم فيه عبر دوية كبرى وكأنّ ما يطالعه فيه من احداق ليس سوى محاجر متجمدة ، لا تعي ولا تعاني . في الفن يسعى الانسان الى ان يقيم في احضان طفولة دائمة مع الكون ، لا حتميّة ولا سببيّة تفصله عنه ، لا يقين يصرّعه من دونه ، الحقيقة تتسلل من نفسه وتمتدّ عبر العالم المتعطّف ، الفاعل والمنفعل . لهذا طالما كرّر النقاد ان الثقافة تضميم التجربة لانها تخرجها من حال البراءة والعفوية وتُحيلها الى معرفة تُعرّف بدلاً من ان تكون معاناة متفجّرة منبجسة من الاعماق . الثقافة هي حصيلة الخبرة الفكرية الواعية ، ابنة النظرية والتجريد والتقريب وهي كلّها من الآفات والعوائق التي تعري الفن وتعطلّه .

لا شك ان ما ذهب اليه النقاد ينطوي على قليل او كثير من الصواب ، والتجربة الفنية التي تفتقر الى البداهة والعفوية انما تتحول الى معرفة نظريّة منظومة . الا ان ذلك كله لا يدعنا نتخلى عن ضرورة الثقافة وأهميّتها بالنسبة الى التجربة الفنية المعاصرة . ذاك ان الفنّ وان كان تعبيراً حدسيّاً ذاهلاً . لم يعد يفي بغرضه في عصرنا الانثيال والارتجال ، كما ان الفطرة التي ترفده

ربما تعفّرت على اديم المظاهر ولا مست منها ما يُلَمَس في الحواس وما يطفو على بلحتها من ألوان وأصباغ واشكال خارجية لا قيمة فعلية لها . وربما كان الوصف وهو الفن البدائي الاول الاكثر انتشاراً ، وربما كان هذا الفن رمزاً لموقف ابناء الفطرة من الوجود . فهم يخطرون في فلمة متفوّقة تحلّ في ضمير الوجود كما هي الحال مثلاً في وصف امرئ القيس لليل وعنزة لفرسه . وربما ابدعوا الآثار الكبرى مثل الالياذة والانياذة وما اليهما . الا ان الوصفية تظل مُحجّمة ، متردّدة . تقف عند الحدود الدنيا وتكبت كل مشقّة . لكنها ، في النهاية ، تقرن شيئاً بشيء آخر وتعيده الى ذاته . ولقد غلب على الفن البدائي التقرير والحسية والمادية ، الا في أقله . ذلك ان جدار المادة كان يتكاثف عليه ولا يوفّق في النفاذ منه واختراق طينته الالماماً . ولتتولّ لذلك الرسم في عهوده الاولى . لقد كان في مرحلة واهي التقنية لا توفّق اليأس في احتضان ما تعانیه النفس ، فأثت اثاره شبه تجريدية تمتل شبح التجربة والمظاهر او اطيافها ، وليس ذلك عن توسل للايحائية والحسية بل عن عجز تكنيكي في تجسيد المظهر بكليته . وحين تطورت التقنية وغدت قادرة على الاحاطة بالمظهر كله والنوازي معه فان الفن البدائي وقع في النثرية والنسخية . همّة الاكبر أن يقلد الطبيعة وان ينافسها فوردت الآثار نقليّة تقابلية ، لا فرق بينها وبين الطبيعة الا في بعض الهنات والتنافسات الواهية . فالفطرة قد تبتدع في لحظات ، لكنها في المرحلة الاولى من الوجود البشري ، فانها تميل الى التقليد والمحاكاة . وقبل ان ترد الرومنسية والانطباعية والسريالية والتكعيبية ، فان واقع الفن كان يماثل غالباً واقع الوجود والحياة والطبيعة . ذاك ان الفنان كان يجثم ويستسلم للواقع وينفاد له بدلاً من ان يقوده ، وينخضع لمدلولاته الساذجة . يلوب عليه ويراوده من كل جهة دون ان يُفلّح في اختراق اسواره . وحين وفد بيكاسو ومن اليه ممن تأثروا بنظرية بريتون في مفهوم النفس والوجود ، فان موقف الفنان من المظاهر تبدّل وتعمق ، ففكّ اطر المظاهر وتغلغل الى قلبها ومثلها من الداخل ، أو انه أوجها الى نفسه وتمثاها وتعامل معها وأطلعها

من جديد . ولقد كانت الثقافة ثمة عامل ابداع وتعمق ، لانها وهبت الفنان القدرة على بلوغ اصقاع من النفس كانت بكرة لم يخطر بها فنان ولم تطرقها قدما مُكْتَشِف .

واذا ما تولينا الشعر العربي مثلاً في تلك المرحلة نجد ان الوصفية اكدت عليه وساقته مساق التريد والتقليد ، وان الشاعر الواحد كان ينسخ ذاته وينسخ الآخرين وربما كانت الآثار الفنية التي أوفت الينا من تلك العصور ذات قيمة أثرية تاريخية بالنسبة لما ابتدعه الفن المعاصر . فتلك التماثيل الواضحة القسمات ، المتكاملة الخلق ، الموفية الى مثالها الاعلى انما تُعبر عن انقياد الفنان للعالم وانسياقه اثر السبل الهينة اليسيرة وانما الفن هو هدم وبناء للعالم من جديد ، وهو رفض لمعطياته الاولى الساذجة واكتشاف للماهيات والمعطيات الاخرى التي تهبهُ جدوى وتدعه متكاملاً مع الانسان ، مطواعاً له ، متعاملاً وإياه في سبيل سيادة الانسان وحرّيته وفعاليته .

فأياً تكون وظيفة الثقافة اثر ذلك كله .

ان الثقافة التي نشير اليها ليست المعلومات الكتبية المخترنة في الذاكرة والمعدة للاستعمال في حينها وانما الثقافة التي نشير اليها تلك التي ربما حُصِّلَتْ من الكتب ومن التعامل مع الآخرين ومن المعاناة التي يختبرها الانسان بذاته ، لكنها لم تقف عند حدود الذاكرة ولم تحفظ حفظاً وانما تسالت الى ضمير النفس واقامت فيه كجزء حيٍّ منه ، كما يقيم الطعام في الجسد ويغدو جزءاً حياً بعد ان يصهره ويتمثله . وذلك يعني ان الفنان لا يستعير استعارة المعلومات الثقافية من ذاكرته ومن معارفه ، وهو لا يعيها وعياً موائماً ، بل ان تلك المعارف والخبرات تكون قد انحلت في نفسه وانثبقت منها ، فتغدو معاناته مثقفة ، عاقلة ، تتعمق من ذاتها لان الثقافة تهبها ذلك العمق وتكون حالة فيها بالحدس واليقين والبداهة . وبذلك لا يعود ثمة تعارض بين الثقافة والفطرة وانما تكامل ، فالثقافة تُغذّي الفطرة وتعمقها وتمدّد ابعادها وتستمد منها الصدق والعفوية .

الفن يتولد من الفطرة المثقفة بالمعاناة والتأمل او من الثقافة التي اضمحلت في ضمير النفس بحيث تساوت مع الفطرة في حيويّتها وإيجائيتها .

ومهما ، يكن فان ثمة نوعين من الثقافة ، على الاقل ، بالنسبة الى الفنان . ثمة الثقافة الانسانية ، وهي تتحصّل من التجارب الخاصة ومن التأمل ومن المعاناة تحت وطأة الوجود ، ومن المعلومات السيكلولوجية والفلسفية والحضارية والتاريخية وأي نوع آخر من المعرفة . يتمثلها الفنان ويؤجلها الى ضميره ، بل انها هي التي تلج وتفاعل وتتكامل لتهب الفنان موقناً عاماً ، ينتظم به الكون . على غرار الفيلسوف . الا انه موقف احتمالي حدسي . ايمانيّ ، تخالجه الرؤى والشكوك والحلم . ومن ذلك المعين تتسلسل عليه التجارب ، او انه ينهل منه ويسرفده ، بل ان نفسه ، عبر التجربة ، تتوحد بكل قواها وتتألف فيها الثقافة والانفعال والعقل والخيال والماضي والحاضر واشواق المستقبل . بل انه لا يعود فرداً قائماً بذاته ، اذ تتسع تجربته حتى لتُحدّق بتجربة الانسانية . وبذلك تكون الثقافة باعث شمول وكلية ، تدع الفنان ينهد الى هامة العصر . يُوفي الى حيث أوفت المعاناة العامة ويستكمل اشواطها ولا يتنصّع التجربة القديمة الرتيبة ولا يكدر ويجدد ليبذل في الناس اموراً درست وتعفّت وافتقدت تأثيرها من قدمها وهرمها . وليس بدمعاً ان نقول ان الفنان الكبير هو قبل أي شيء المثقف الكبير . مثقف بالمعاناة والرؤيا والتأمل ، مثقف من التقصي والارتداد العسير لشبح المشاعر النازحة ، مثقف من مرادته التجربة وكأنها حالة كلية متسلسلة . لا بد له من ان ينهكها ويأتي عليها ويميتها إماتة حتى يستغد فيها غاية القول . بلى ان الثقافة محمل الفنان على العمل العسير الكلي ، شبه النهائي وان كان الفن لا يعرف النهائية . وقد كان يقال من قبل اننا تذوقنا الاثر الفني اي اننا ألمنا به المامة ونقول الآن اننا درسنا الاثر الفني ، نبدأ ونعيد عليه . لانه في بنائه المتماسك وفي نزوعه الى المطلق والكلية ، فانه ينطوي على ابعاد دونها ابعاد . لا تتفق ولا تتيسر . الا اذا

تراجعنا عليه وعاشناه ، مرة اخرى ، وفي كل مرة نقع منه على المطرف والمبتكر . ذاك ان الفنان بات يُراود موضوعه كتضيئة ، لها بداية وذروة ونهاية ، أي أن الموضوع ينمو من بدايته الى نهايته وفقاً لتطوره عبر يقين النفس . قد يستهل الشاعر التصيد بحالة من التنبؤ ، ثم ان التأمل يغدّي التجربة ويسوقها مساقه ويطرأ عليها طارئ من المعاناة . فتتحول الى النقيض وتسطع اضواؤها بعد ان كانت حالكة . وربما باشر القصيدة في حالة من التناؤل ، فاذا هي تعود الى حالة من اليأس العام ، وفقاً للنمو الداخلي المحتّم بحتمية من النفس . وهكذا فان الثقافة المُتمثلة في الفنان تقتضي ما يماثلها وما يعادها في القارئ او المتألق ، والا فانه يتلقف ما تيسر له على بلجة التجربة ويُقنع خارج حرمها . وبناء الاثر الفني ينطوي على هندسة ظاهرة مضمرة تسقط منه الثريات والطفليات والجزئيات وتبقى الذروة او الحالة الفنية الصافية ويكاد الشاعر او الفنان لا ينتهي من القصيدة حتى تكون نفسنا قد اطلعت على حقيقة موقف جديد من النفس والحياة والعالم . وذاك كله يعني ان الفنان بات مسؤولاً امام الحقيقة يقبض منها تلك التي لا مفر لها في دنيا العلم ، والفن هو الذي يؤدي بنا الى الحقائق الكبرى ، الحقائق الكلية . الحقائق الحقيقية . واذا لم يُقدّر له ذلك فانه ينقضي مثل الهباء ، بالرغم من الانفعال العصبي الطارئ الذي يُشعله في اعصابنا المرنحة .

ولنتأمل في ذلك باحدى مسرحيات شكسبير ، ولتكن مسرحية مكبث . فأيا يكوم موضوعها ؟ انه موضوع يسير شائع . موضوع الاستيلاء على الحكم كما هو ماثور في القصص التاريخية . وكان من الهين على شكسبير ان يعتمد في ذلك الى حشد الاحداث والمفاجآت والعقد وان يستثيرنا استثارة عصبية . الا انه في ارتياده الداخلي وفي معاناته العميقة المثقفة وقّع الاحداث بما يُعبر عن الضمير وحتميته وديموته وانبعائه الفاجع الدامي من بين الاشلاء والدماء . فالملت لا يموت بموته ، انه يبقى حياً في نفس القاتل ، ودمه يتسلسل ابداً على يديه .

والليدي مكبث التروية على الجريمة والتي كانت تحرض زوجها المتخاذل والتي كانت تتمثل احلام القتل باجمل من احلام الحب ، ها ان دورة الزمان دار دارت عليها وجثة دنكان الملك ما زالت تتفسخ وتنبعث رائحتها الكريهة من نفسها . لقد انقضى سبعة عشر عاماً ، والجثة لم تتعفّ وتزلّ معالمها بل انها كل يوم اكثر نتناً وانبعاثاً من اليوم السابق ، كيف تتخلص من ذلك الدم ، كيف تتحرر من تلك الجثة ، لا سبيل لذلك ، لان الضمير هو هناك ، إنه يرتد على صاحبه ويفرسه بصمت وقساوة . الليدي مكبث الاولى قاسية كالحية ، تستدعي آلهة الانتقام ان تُسْعِفها وتطلب ان يُنَزَعَ منها جنسها ، والليدي مكبث في النهاية امرأة ملكة ، ذا سؤدد وسيادة . ولكنها واهية ، متهالكة من الداخل ، لا يدرّ لها النوم بل تستيقظ فيه وتحمل المشعل القساوط وتغسل يديها ثم تغسلها ثم تغسلها والدم عالق فيها الى الابد . ثم انها انتحرت ، لقد قتلها الملك البريء وهو ممدد في قبره . تلك هي التجربة الفنية الداخلية التي تنصت لوقع خطى الاحداث في النفس وترقب نموها المتفسخ الكريه ، وكيف تصرع النفس ذاتها بذاتها دون تعامل خارجي مع الآخرين . وزوجها انه يقتل لكنه يقتل قانطاً متردداً . ثم انه يطفر من ذاته ، يصرع وعيه الذي لا يُطاق . تقتله جريمته وهو حيّ ، وترتج عليه ملامح الاشياء ، فيبصر الاطيايف وكأنها واقع فعلي ، يشاهد الميت الذي قتله منذ حين قائما الى جنيته ، يتحدثاه ، يدعوه الى المبارزة ، فكيف قتله وهو لم يُقتل . قتل جسده ولكنه لم يقو على قتل وجوده في داخله ، انه يحترق فيه ويترأى له الخنجير كرمز للحتمية التي تزجي به وتسوقه ، فيخاطبه ويناديه ، انه هكذا مكبث ، قاتل قتيل ، ينحدر من نفسه ومن شعوره بالجريمة . فهل ان شكسبير تلقف ايسر ما خطر له في هذا الموضوع . بل انه تأمل وارتاد النفس في كل انسان وعبر تعاملها مع الجريمة وخلص الى تلك المعاناة الرائعة التي اوفت الى ذروة الانحلاقية دون ان تتكلم عنها وتعني بها اية عناية . كان دابه التعبير عن صيرورة الانسان ، وتخطى لذلك الواقع الى ما فوق الواقع حين شاهد طيف الخنجير في الهواء وطيف

بانكو مقيماً الى جنبه، وكان قد اراده منذ حين فكيف ادرك ان القتل لا يقتل، هل ان ذلك انثال له انشبالا ، بل ان الثقافة والتأمل والسبر على غور النفس ، ان ذلك كله هو الذي امدته بتلك التجربة التي قلما تخطاها الانسان اثره .

وثمة نوع من الثقافة الاخرى ، التي تجانب الاولى وتخرج من أهابها ومن ضروراتها ، انها الثقافة الفنية وهي التي تمهد السبيل للتجربة كي تعبر عن ذاتها بكلية ، وهي ترتبط باساليب الاداء والتورية والصورة والفكرة وفي الاسلوب الفني العام الذي ينتظم به الفنان تجاربه . وقد تطورت هذه الاساليب عبر الزمن من الصورة النقلية النسخية في البداوة وعصور الرسم الاولى الى الرؤيا والذهول وادركت الرمز في نهاية مطافها، كما انها تنصت من الوجود الى اصوات كانت ضائعة، خافتة، من قبل حتى بات الفنان يعبر عما فوق الوعي وعن هالات التشويش في النفس كما هو الشأن في السريالية والتكيفية . وربما تفتن الى نواح كانت مطمورة قبلا . من ذلك انه كان يتولى من المظاهر تلك التي لها وقع في حواسه والتي كان يستعير منها اللون والشكل وسبل المقارنة . ومعظم المظاهر التي الم بها كانت مظاهر حسية مميزة ، وقلما تفتن الى الوظيفة الوجودية للمظاهر فيما وراء شكلها الظاهر . فالورد كان يتكرر عبر الشعر وكذلك اي نوع اخر من الزهر ، وذلك لان هذه المظاهر كانت تقع في الحواس موقعا خصباً وتدوي في جنباتها . اما القمح فلم يحفل به قبلا لان مظهره لا يقع في الحواس موقعا خاصاً ولا يثيرها بالنشوة العصبية التي تستحوذ على الشاعر والفنان والقارئ في آن معاً .

اما الشعراء المعاصرون وكذلك الفنانون فقد عثروا في القمع على رموز عميقة من اتصاله بديمومة الحياة ومواسم الحصب والرزق ومعاناة الفرح بين احضان الطبيعة التي تطعم ابناءها وتدر لهم ائداؤها ، وما الى ذلك من اساليب يفتبسها الفنان من الثقافة وتتحول الى غذاء في نفسه والى جزء حي منها عبر المعاناة المبدعة .

السيرة وتأثيرها في بحث التجربة الشعرية

من النقاد من يرون ان للآثر الأدبي قيمة بذاته ، وبقطع اية صلة تصله بما دونه وبما اليه . ومنهم من يتمادى في ذلك ، ويعتبر ان مواجهة النص الادبي بما علق في نفس القارىء من سيرة صاحبه ، انما يقحم عليه قيمة خارجية ، ويضيف اليه ما ليس ينطوي عليه بذاته ، ويعطل سويته وينتهك استقلالته . والواقع ان النص الادبي ينطوي على قيمة بذاته ومن قدرة الابداع في الاديب وما قد نلحقه به من شروح وجزئيات تمت الى سيرة الاديب انما يهبه قيمة ليست ملازمة له وليست مقيمة فيه . ولو انك عثرت على قصيدة غفل ، لا يعرف لها صاحب ولا تثبت هويتها في عصر ، فاذا كان صاحبها قد حقق غايته منها وابدع فيها واوفى الى مظمحه في تجسيد حالة هاربة متخلفة في نفسه ، فان قيمة تلك القصيدة تكون فيها ، مستقلة عن عامل السيرة وما تضيفه أو تضيفه من معان جانبية عليها . ومؤدى ذلك ان للآثر الادبي قيمة بذاته ، وانه متى خرج من نفس صاحبه يكون قد انفصل عنه وبات يحمل هويته الخاصة به وقيمه المقتصرة على ذاتها . ولا بد لنا من التنبيه الى هذا الامر ، كي لا نقحم على النص قيماً طارئة ونُحمّله اعباء سواه ونعطله ونأوله وفقاً لغايات نظرب لها.

ومع ذلك فان للسيرة فعلاً في تفهّم النص وفي تيسير الولوج اليه . انها تُضيئه من الداخل والخارج ، تُفتّق مضامينه وتهدينا الى مضاعفاته وتقمصّاته وتجري بنا الى نهاية مطافه . فثمة ظواهر تتكرّر في القصيدة الواحدة وفي الديوان الواحد ، يتلهّج بها الشاعر ولا يكف عنها ، وقد نسعى الى تحليلها بحقيقتها دون ان نفطن الى الباعث الفعلي . وهنا ترد السيرة في سياق البحث ،

فتجلو لنا ما غمض والتبس ، او انها تمد ابعاده وتكشف بواطنه وما استسر وتكتّم فيه . ولقد تشبّه للباحثين في شعر بودلير امر الطيوب التي كانت تنبعث من شعره وكأنها تنبعث من ذاكرة قديمة عجيبة ، تتوالد وتتفاعل وتتداعى . وهذه الحساسية الخاصة ازاء الطيوب تتّصل بقليل او كثير من أحداث سيرته . وربما تغوّرت في وجدانه المظلم وانبثقت منه كاطياف الحنين والرؤى السحيقة المتوهّجة على خيال شاحب ونداء لعالم تصرّم وانقضى وعهد من الطفولة لم يُقيم ودفع وحنان تحجّرت الحياة إثرهما وعقّت الشاعر وتبدّت له وكأنها خالة غريبة وليست امّا تهفو وتحنو . ففي مطلع عهد الشاعر بالصبا كان يُقيم بكنف والدته المترملة ، المتطية بكل طيب ، الساكبة على جسدها كل رحيق بكنف زوج صارم ، مُخلّق ، طعن في العمر وهي في اوج صباها . وكان بودلير يُقيم بحضنها ويرتشف ضميره الغامض من ذلك الطيب حتى التحم في نفسه بزمان من الطمأنينة والحنان ، التحم بالفتوة وعهد الخلو حيث كان يحيا الحياة ، بدلا من ان يتفكّر بها ويوازنها بوزنها ويتحدّق بها ويبتّها . وبذلك تضاعف الطيب في نفسه على مشاعر من الحنان والرحمة والحب ، وربما تخطى والدته الى الحياة ذاتها في تلك المرحلة ، وقد كانت الأم أبداً ، رمزا للحياة في ضمير الشاعر . وفي كل مرة كان ييأس ويفنط ويحس الموت والهرم والزمن والوعي ووطأة التجربة بين يدي قدر لا يتعطف ولا حرية للشاعر إزاءه فانه كان يستدعي احوالا شتى من الطيب . وبذلك استحال الطيب الى رمز وجداني ذاتي ، مستمد من تجربة الشاعر الخاصة في سيرته . لا شك ان للطيب معنى الفرح بذاته ورمز اقبال الحياة ، الا ان الشاعر لم يدعه في حدود تلك ، وانما عمّقه بالتجربة والالم والندم ، فبدت الطيوب مشوبة بقليل وكثير من اللذة والشهوة ، بل كأنه مثل اوديب ممن يتوهون بامهاتهم ، وكانهم لا يرغبون في مغادرة صدر الطفولة وحضنها وكانهم يصابون بالرعب من الانفصال والانفطام ومواجهة جمجمة المصير وهم وحيدون . ذاك الحنين الذي يضمّر رغبة في العودة الى الوراء في اعادة كرة الاشياء القديمة ، وتحجير الزمن وايقافه عن عدّوه المضني .

الا ان بودلير كان مصاباً بداء الوجود وشهوة الانقراض والعدم ، لا يحدد لذّة في كثر الايام وتولي الساعات ، وقد بات يترصد الموت او ان كان الموت كان يترصده ، يطالع مطالعه في كل اتجاه ومطلع . كان يطلب العقم لانه صنو الموت ، او انه الموت الذي يستبق ذاته . وفي شهوة الانقراض تلك وفي نزعه العدمية بات يتقمص عليها في رغبته بالجواهر ووصفه لها وكأن الجواهر تلك ترمز الى العقم في الحياة ، حياة متحجرة ، شاخصة ، لا تتبدل ولا تنمو ولا تتجدد ولا تلد ، فأى رمز اعظم من ذلك للتدليل على عقم الحياة .

ولا قبل للناقد بتعيين الحد الذي تقف من دونه السيرة وابتداء به الاثر ، فانهما متداخلان ، موجود احدهما في الآخر ، يولده ويتولد منه ، السيرة تُغذّي القصيدة ، وتجربة القصيدة في تأملاتها وشدة معاناتها تُغذّي هي السيرة . ولتتفق على تحديد واضح للسيرة ، فنقول انها سيرة الشاعر في الزمن منفعلاً باحداث الحياة ، فاعلا فيها ، مترجماً بين أحوالها وحتمياتها ، تلك التي تلد في نفسه من طبيعته الانسانية . كحتمية الالهواء وانعدام الارادة وفقدان الحرية ازاء الشهوة والميل ومنها ما يُصب من القدر ومن الصدفة ومن الحتمية التاريخية والاجتماعية ومن الوراثة والدين وكل عامل فاعل في صيرورة الحياة والنفس . تجدل الفنان الرسام لو تربك عن متن الفرس ، فعطبت ساقاه ، تلك حادثة مهمة في سيرته وبالتالي في مصيره وقد عانى منها الفنان معاناة العاهة والالم وشعور المستحيل ، فنزع ذلك كله من سيرته الحياتية الى سيرته النفسية وهما حميمتا الصلة ، بعضاً ببعض ، فجعل يرسم مشاهد القوة والتكافؤ والعنف ، يرسم الاجسام التي تكامل فيها الخلق . سيقان فارعة في نساء تألفت أجسامهن ومثلن عافية الحياة وجمالها وكل مظهر من مظاهر سويتها . لهن نساء المولان روج ، أي الطاحونه الحمراء في باريس . كانت احدهن تماء ساقها وتنفضيه في الهواء وكأنها تتحدى به الفناء والعاهة أو الزمن أو كأنها

تحتفل من خلاله بخصب الحياة ويسرها واقبالها ، بل انها تترنم بترنيمة الخصب وما يرمز اليه الساق من نشوة الحياة وشهوتها . تلك حالة مقتبسة من سيرة ذلك الفنان ارتهن فيها لقدره المحتوم فانتضى عليه سيف الفن وتحرر منه او انه تكامل من خلال الفن او انه أصلح آلة الحياة في ساقيه المشوّهتين . ولعل الفنان كان انصرف انصرافاً آخر في فنه ، ولم تعصف به تلك الشهوة المنتحرة بذاتها بقدر ما هي حية ، شهوة الحياة السوية ، الناهضة القادرة والتي لا يعيقها الجسد عن ممارسة الوجود والفعل فيه والتمتع بخيره الذي يسطع ويتألق في الآخرين . تلك حتمية من حتميات السيرة نُزّلت عليه بارادة عبثية غامضة في الوجود فاقمى واستسلم ثم انه تمرد على شروط المصير البشري وحقق حلم الانسان الناجي من عاهة الوجود ، الطافر من اهاب جسده بقوة وخصب متعرضاً للحياة ، رافضاً الاذعان لها . ان عامل السيرة يتجلى في رسوم لوتريك حيث ارتفعت هامة الانسان الذي يريد ان يكون هو البداية والنهاية والذي تُغرد في عطفه عافية لا تذبل ولا تكرر عليها عوادي الدهر . ولا يعدو ذلك فان غوغ في سيرته البائسة ، فقد تسالت سيرته الى فنّه وكان قد كتب عليه التوسوس والنكد في نفسه ، لا يُطبق حالة حتى ينزع الى أخرى ، يطوف من مصحّة الى مصحّة وداء الحياة ينهش في كبده ويصرعه اللون الآخر الذي كان يطلبه وراء برقع الحسّ والنظر وخلابة الاضواء الساطعة العمياء . ولنتولّ في صدفة الاختيار لوحة بيدر القمح التي رسمها وقد وخطها بمثل الندوب والجراح وسكب فيها من الاصفرار حتى كأنه كان يتقطر منها تقطراً ، وينبثُ نثاً . أيا يكون ذلك الاصفرار الذي لا يماثله مثيل . ربما شاهده بعض القوم في بيدر الحصاد وانما الفنان سكب فيه ما هو أعمق من ذلك . فالقمح هو رمز الحياة واستمرارها ، انه قوتها التي بها تحيا ، وقد حوّل الفنان الى قمح عدّميّ ، اذا جاز التعبير ، مجسداً حلم الفناء الذي كان يراوده . لقد انتحر مرة ومرة حتى قتل أخيراً بيده ، وتلك الرغبة في انهاء الحياة والاجهاز عليها ماثلة في الروى العدمية الرابعة التي تكسو ظلالها لوحاتهِ القانطة الواجفة . ملامح

لقوم يرتعدون بين يدي الحياة ، قوم متسكعين فاشلين ساقطين من الداخل .
ليونار ديفنشي وميكالانجلو اللذين رقت لهما الحياة . واصابهما منها النعيب
الطيب ، فقد مثلاها متكاملةً ، غير مشوبة بعاهة ، أجسام مرمرية اكتمل فيها
الخلق ، رامزة الى سعادة الوجود وحلم المطلق البهي . وغوغان انه هجر عائلته
وموطنه ونزح الى اصقاع بدائية اولى ، الى حياة الفطرة ، متحريراً عن الاون
الاول الذي عانق صدر الوجود . كان الفن بالنسبة اليه اعظم من العائلة ومن
الذات ، مغامرة تساوي حياته ذاتها ، متقلّباً بين الفقر والاملاق ولحظات من
الاكتفاء ، منجذباً لآثر عالم من الرؤى التي تعيد الانسان الى عدن الحقيقة . هكذا
بدت السيرة ذات تأثير غامض أصم ، غائر في لجة النفس السحيقة ، لا يتبدّى
له ملمح ولا يسفر وجه . كيف ترى نفهم فن الزخرفة في قصور الملوك ، وهو
الفن الاشدّ غيريّة والاقل ذاتية . كان الملك يقيم في قصر ، وينعم بالثراء ،
يتختم بكل نخمة ويحاول بقوته وسلطته وبأسه ان يوهم ذاته والآخرين بانه
تخطى ناموس الاشياء وحتمية الوجود . اقتنى وابنى ، نُصيرَ وانتَصِرَ وحياته
لبثت مُسَلِّقة من الداخل . ولقد ذهب بسكال في كتاب التاملات والخواطر الى
ان الملوك هم أكثر الناس حاجة الى اللهو والتسرّي واقامة الحفلات لانهم أشدّ
الناس بؤساً . غاية القوة تكشّفت لهم عن غاية الضعف وحين ارتفعوا انضعوا
وانحسر عن عيونهم قناع الاشياء . فبدت حياتهم خاوية ، لم يتعدل شيء فيها .
منهزمون امام الزمن والعاهة والداء ، يحيون في خوف من الداخل والخارج .
ولقد صرعهم هذا الرعب ، وحاولوا بوعي وبغفلة التحرّر منه والتغطي عليه
فأنشأوا قصوراً توهّمهم بانهم تحصنوا على الزوال وانهم حشدوا حشدهم ،
باصنعة والزخرف ويؤثثون الاثاث الفاخر ، يحفرون فيه اشكالاً وصوراً
شقى وانما هم يموهون بذلك كله جمجمة النناء الذي يتبدّى لهم ويتلامح من
خلال تلك الابهة العجفاء . الخاوية الصدر . تلك الابهة التي تتعاطم على هيكل
عظمي . هذا لويس الرابع عشر بلغ الأوج وزخرف العالم الذي يقيم فيسه ،
وابتنى عليه الابنية الرائعة التي اوفت الى غاية ما يدركه فن البناء وحشد فيه

اللائث الذي يحمل اسمه : قد كان ذلك لهواً وسلواً عن بؤس مصيره وخواء حياته ، يُوهَم وَيَتَوَهَّم انه قادر على ان يُغَيِّر وجه الوجود ، ان يطلي سحته بالبهاء ، انه انتصر على ناموس الفساد والقبح ، انه اوقف عجلة الزمن ، وهكذا ، فان الزخرفة التي تنمو في البيئات الثرية وفي الاشخاص المترفين الذين رقى لهم أديم الحياة ، انما هي سعي لتكفين الحياة باللون والشكل والبراقع ، كي يطمسوا بها معالم الخراب والفساد والقبح والعاهة والموت. في الزخرفة تتغاوى المادة بذاتها وتزين وتتطين على قبحها وانما ثمة شيء تسعى الى ان تغشاه وتُقْنَعه ، وهو الواقع الصفيق الذي يُطَلَّ بوجهه الكالح في كل غداة . هنا نقع على نوع من الوثائق المكتوم بين السيرة والفن . نوع من السيرة الجماعية العامة المنسحرة امام جبروت الوجود الذي لا يحفل الا بذاته ولا يعنى باولئك الذين يدبون على صدره وهم مُتَرَدِّون بين العاهات والأثات ، يتخلّفون بقدر ما يتقدّمون ، وينحدرون بقدر ما يصعدون ، ويتهون بقدر ما يقوون . في الزخرفة شيء من التعبير عن اندحار المادة والانسان من ذاته وتعلقه بأهداب الفن كمنقذ من الهاوية والهاوية لا تزال تنداح وتغور من دون قدميه . كذلك نشأت القصور العباسية المطلية بالفسيفساء والزخارف الكثيرة ، ومثلها قصور الاندلس والوشي والتنميق والتفوييف ، انه نوع من النفاق المادة على ذاتها ومن سعيها الى الاستثارة بالفتنة المخدولة التي تحمل في احشائها العطب . بل ما لنا لا نُلِمُّ بسيرة أيّ شاعر آخر وليكن امرأ القيس الذي أنهك القول عليه وأميت في كل وجه . وانا لواقعون ثمة على صلة عميقة غير مبدولة بين سيرة الشاعر وشعره . نشأ امروء القيس في بيئة ملكية . يشهد والده وجده واعمامه وهم يتعسفون في القبائل والقبائل تسعى الى الغدر بهم ، فانفت نفسه من الملك ومن التخاصم على الذل والقوة والحتل والفتك وأقبل على الحياة ، كغاية بذاتها ، يحياها ويعانق جمادها ونباتها وحيوانها وانسانها وعناصرها ، يصفها بكل وصف ويتنصت لكل جرس همس به ، يحتمي خمرتها الدافقة وينعم بالصحبة والالفة والطبيعة المادة بساط الفرح . وذاك كله كان اشاحة عن واقع عائلته

القوية البائسة ، التي تتحكم بمصائر الناس والناس يتحكمون بمصيرها . صدر في ذلك كله عن ايمان بعبثية السلطة والكفاح ، فكان شاعراً عائق الكون عبر الشكل واللون والطيب ، والمظاهر والعناصر ، مُتَسَخِّطاً على عالم الملك والمجتمع الذي يقتل البراءة والفطرة ويدحر الغريزة . وهكذا نفهم فخره بالافتحام على المرأة الحصان ، المسيح عليها بالحراس ، انه يُعلن حرية الانفعال والعاطفة والغريزة في علم فاسد موبؤ من الداخل ، يفترس فيه الناس بعضهم بعضاً ، فيما هم يتظاهرون بالعفة والبراءة والأخذ بجانب الشّهامة والعقل . كان قصر والده وكرراً للتآمر والغدر والوقية . يجري ذلك ، في البدء ، همساً ، ثم انه طلع من اهاب الصمت والهمس فنزّت منه الدماء وتناثرت الاشلاء . الا ان مقتل والده اصابه فيما بعد ونكأ جرحه بالتأثر واعتبر ان الالباء بالتأثر تعادل بالنسبة اليه فعل الوجود وتحقيق الذات . فتهم عبر القبائل وفي القلوات ، لا يقرّ له قرار حتى يبوء بدم والده . وعندئذ تحول النزر اليسير الذي اوفى الينا من شعره في تلك الحقبة من الوصف الذي يتملى به روح الوجود ويعانقه ويتصبّاه الى نوع من الوجدانية السردية التي تكثّر فيها البيّنات ولاخذ والرد والقرائن والوعد والوعيد مما اسف به وأزرى عليه . واعتنايات النابغة لا تفهم اذا لم نبأشها من خلال علاقة الشاعر بالنعمان الذي نذر دمه وهمّ به ليقتله . ووصف الليل الذي لا ينتهي والنجوم التي لا تغيب وما اليه وما دونه ، ان ذلك كله كان وارداً في باب الخوف على الحياة والتردّي بين قبضة ذلك العاهل البطاش . وهذا وذاك ومن الشعراء والنّافين والادباء ، وابو فراس في سجنه تنثال روميّاته من نفسه كالدم ، والمتني يجرّر خيّمته بين صقع وصقع ويبلو من معاصريه الحسد والنسيمة ، والملوك الفاقدين النخوة ، والصعاليك والخصيان الذين يتسلّطون على الاحرار . وهل بعد من مقام تطيب فيه الحياة ! ودهر ناسه ناس صغار وان كانت لهم جثث كبار . وابن الرومي والفشل الذي لازمه في عصر معقد . متبطن وقد تسلسل ذلك في شعره بخطوط من الشؤم والسواد

وبذلك يتبين لنا ان السيرة حرة ان تؤدي بالناقد الى فهم البواعث التي صدرت عنها التجربة كنتيجة نهائية وخلاصات مموهة كثيرة التعقيد والمضاعفات .

الا ان الاسراف في الالمام بجزئيات السيرة واعتبارها غاية قائمة بذاتها ووضع الكتب المستنيضة للالمام بطفيلياتها ، ان ذلك كله يصرف الناقد عن الغاية الاساسية التي ينهد لها واجهاض لعملية النقد بما دونها .

وللسيرة آفة اخرى على الشعر حين تتحكم بالشاعر وتمنعه من ارتداد التجربة الكلية الانسانية الشاملة وترتبهه لسجل احداثها كما هو الشأن في الشعر الوجداني الذي تعاطم فيه هموم السيرة الذاتية فيما تتضائل هموم الحياة الكلية ، بحيث تغلو التجربة مجزوءة وربما فاشلة لانها تنقيد بالواقعية والسر .

خلاصة

لا بد لنا من الانتهاء بالحديث عن طبيعة التعقيد والتمتعص اللذين تحفل بهما التجربة الفنية ، لانها التعبير الأصم ، المتضاعف ، المتآكل من الداخل والذي تحمل به النفس وتلمده من رحم اللاوعي واللا شعور ، ولودات تكون في النفس وهي غير عارفة بها ، وأنها تحتضنها كالجنين الغامض الذي تتم ولادته في حينها . والتعبير الفني يأنف من التقرير ، أي الاسلوب المتهاذن الذي يأخذ من الاشياء ما تؤدّيه له وما تمنحه اياه في العرف والعادة . والتقرير هو أبسط انواع التعبير ، وهو عاطل عن أية ميزة فنية من ذاته ومن طبيعته . لانه رمز الاستسلام لمعطيات الحواس والعقل ، وبه يرضخ المرء لمعطيات العالم الخارجي ويُسْتَرْقُّ للبداهيات الطفيلية التي بتداولها العرف على الاشياء والاحياء . وآفة التقرير ان الانفعال يتعنّى فيه ، وكذلك الخيال ، فهو ينسبط ويمتدّ عبر المظاهر وعليها : لا يقبض منها الا النفاية الحسية والذهنية التي لا ذاتية فيها ولا توتر . وانعدام الانفعال وتعني الخيال يلدع المظاهر راكدة ركودها .

مغلقة على ذاتها، فيما يعترى الانفعال الاحوال بالحدّة، فيُغيّر نسبها، يضيف ويحذف، يبدع المثال ويراود المطلق عبر الواقع : فيُفككه ويُبذع من دونه واقعاً جديداً هو الواقع الفني . فالتقرير هو من أدوات العلم والنثر المبسّط ، وليس من دونه مواقف او عواطف تدعه يرتج ويفقد اتزانه ويُفصح عن مكنوناته ونواياه المكتومة . والتمرير في الشعر يماثله السرد في القصة والنقل والمحاكاة في الرسم والنحت والنغم الواحد ، المكتفي بذاته في الموسيقى . فليس في النفس البشرية حالة واحدة. وما يُخيّل الينا انه واحد نُطلق عليه التسمية الشائعة ، إن هو إلا اطار زائف مرذول لأيسر ما تناله النفس من ذاتها حين تحاول الفهم الذي لا فهم ولا افهام فيه . ومثال التمرير في الشعر الالفاظ الشعورية المتجمدة كالفاظ الحزن والكآبة والتفجع والطرب وما اليها وهي الفاظ عجماء بالنسبة الى النفس لانها تتناول من الحالة المعقدة العنوان الخارجي المشبوه . وهو في القصة يبين في الوصف النقلي والجزيئات والاحداث الطارئة التي تعلق باهداب الواقع الواقعي فيما يعف عنها ويمجها الواقع الفني الانفعالي . وهو في الرسم يتمثل في نوع من الفوتوغرافية ينقل بها الفنان ملامح اللوحة وخطوطها وظلالها وكأنه اعادها الى ذاتها . والنغم الواحد في الموسيقى هو ايضاً من القيم التي تزيّف التجربة لانه ينال منها نفايتها ايضاً . فالنفس متداخلة الاحوال متآكلة ، يتقمص بعضها البعض الآخر ويتحول منه واليه . والفن انما وجد ليعبر عن ذهول النفس وما وراءها وما دونها وعن التجارب التي تكون فيها ولا قبل للفهم بفهمها والقبض عليها . ومن هذا القبيل فان التعبير الفني هو التعبير الفعلي والوحيد عن حقيقة النفس وان كان العامة يتوهمونه كطرفة مستطرفة لبعض الحاملين والناشزين عن العرف والتقليد . فهو وحده يحلّ في ضمير الاشياء وروحها ويعبر عنها من الداخل ومن الظلمة ومن اللاواقع ومن اللامعقول اللذين هما اعمق من الواقع والمعقول . ولنتولّ في ذلك حالة من الاحوال النفسية الشائعة . حالة الغبرة المكتومة مثلاً . فالتقرير يعبر عنها بالنقمة والحقد والتمزق والريبة والتشبهه وما اشبه . الا ان ذلك يلفى وصفاً خارجياً لها ،

نحس معه أنها ما زالت مخلقة على ذاتها ، لم تُفصح عن سرّها. ولو عدنا الى الآثار المسرحية الاولى عنا. الاغريق ، نجد أنّ سوفوكل حاول في عبقريته الكبرى ان يعبر عن مثل مثل هذه الحالة في نفس امرأة هي ديجانير وكانت ذات جمال باهر. يتنازع عليها إله النهر والستور ، وقد اختطفها هراكليس من دونها وانجب منها اولادا ، كما قدمنا. الا انه كان يهجرها في مغامرات طويلة ويكاد لا يحضر الا الزرع والحصاد ، كما تقول تلك المرأة ذاتها اي انه لم يكن يقيم بجانبها الا في مرحلتي الاخصاب والانجاب . ولقد واقع نساء كثيرات عليها وانجب منهنّ وكانت تتعفف عن الوقعة وتُسلس له ولا تتحرج عليه . الا انها الآن بلغت نحو الاربعين من عمرها وهي ترقب عودة زوجها ، وكانت تؤمل ان يقيم بجانبها أبداً وان تأتلف معه في نشوة عائلية افتقدتها منذ زمنها الاول. الا ان الرسول ينفذ فيخبرها بان زوجها وصل من غربته ومعه امرأة تدعى أيول ، ولقد عرفها فهي اشبه بزوجة ثانية له . وهنا تقدح الغيرة اللاواعية في نفس ديجانير على عمرها المهذور ، وترسل له جلد الستور الذي كان قد قتله في زمن وقد احتفظت بنطف من دمه في حق مكتوم لا يبصر النور ولا يدري به احد . ولقد مسحت جلد الستور الذي كانت مزمنة ان تقدمه لزوجها بذلك المرهم وها انها تصف لفتيات الجوقة ما جرى لها فتقول :

« لقد جرى أمرٌ ، آيتها النسوة . إذا ما بحث به لَكُنّ فسوف نطلعن على أمر عجيب ، خارق . دهنت الدرع الرداء الذي أرسلته من حقّ أبيض بقطعة من صوف البهائم . لقد توارى وامْتُصّ . دون أن يتأخّل في ذلك أيّ إنسان . افترس ذاته بذاته . وتداعى واستحال الى لطخة على الأرض . ولكي تفهم ما جرى ، سأزيدكنّ شرحاً . لقد حفظت بدقّة متناهية ما كان الستور قد لقّني إياه . حين أصيب في منكب برأس أداة حادة . حفظت ما قاله وكأنّه منقوش على البرونز الذي لا يمّحى. إلیکنّ ما أوصاني به وما نفذته . كان عليّ أن أحرص على ذلك المرهم في مخبأ لا تدركه النّار والنور

الملتهب حتى اللحظة التي يُقدَّر لي فيها استعماله . وهذا ما جرى ، فعلاً .
وحين لحأت اليه ، كان لديّ ، غباً في منزلي وقد اجتشت بعض الصّوف
من إحدى نعاجنا ودهنت الهدية وبعبداً عن أشعة الشمس طويته في أعماق
الصندوق الذي شاهدته . وحين غادرتُ كُنَّ للعودة الى المنزل وقعت على
أمر لا قبيلَ للوصف به ولا للوعي أن يعيه . وصدف أني ألقيت الصوف في
ضوء الشمس الملتهب ، فحمي فيها وعاد غير مرئيٍّ وانحل الى غبار
على الأرض ، له مثل شكل ذريرات التشارة . لقد تبدّد وحيثما كان على
الأرض ارتفع رغوة وزبد ذو فقائيع تشبّه فقائيع الحمرة الباخية حين
تطرح أرضاً » (التراشينيّات - منشورات البلياد . صفحة : ٥٢٤ - ٥٢٥)

فمثل هذا المقطع يحفل بالتعقيد والغموض والمضاعفات وهو أشبه ما يكون
بقطعة سمفونية متعدّدة الايقاعات ، متداخلة ومتألّفة . إنها الغيرة المتأكلة في
ضمير ديجانير ، وقد اهتدت الى المعادلة الحسية الخارجية التي تهيبها وجوداً
وتنتزعها في غيابها وسرايتها . كانت حالة غامضة تعانى ولا تُفهم ، فعادت
مشهداً حسيّاً ، نفسياً . يُعانى ويفهم . غدت الغيرة ماثلة أمامنا وكانت بلا
إهاب ولا إطار . وكيف اهتدى الكاتب الى قطعة الصّوف كي يجسّد من
خلالها معالم الغيرة ؟ إنّه الصوف المسموم ، الذي يلنفّ على ذاته ويلتهمها
ويرغي ويزبد وتثور فيه فقائيع وكأنه يفور ويغلي غلياناً وهي كلّها سمات
وأحوال من سمات الغيرة وأحوالها . انها ضمير ديجانير المكتوم عن نفسها
وعن الآخرين . وقد اندفع من بشره العميقة وتفتّحت كواه وعاد يُعائِن
بالعيان . نبذة من أعماق اللاّوعي طفرت من ذاتها وتمكّنت من الحس
واللفظ من حلولها في روح المظاهر وقيامها في داخلها الخفي .

والفن هو ، من بعد ، دراسة تأملية . روحية . بل صوفية لمظاهر العالم
ومعانيها ومراميها . يرذل البرقع الخارجي والتعاويد والتهاويل الحسية
والمادية ويتحد بضمير الوجود من خلال المظاهر التي لها رموزها الحميمة .

وهذه المضاعفات والتقمّصات لا تزال قواماً للفنّية المسرحيّة المعاصرة .
ففي مسرح أوجين أونيل يقوم النزاع غالباً في نفوس الأبطال بين المزرعة
والبحر ، نزاع دام على شفير الصليب والاحتضار. وإنّا لندرك أنّ المزرعة
هي رمز الحياة وعالم الواقع والتشبث بالرزق والتعامل مع الوجود على الربح
والخسارة والكدّ والايّمان بجدوى الكدح الانساني . أما البحر فهو ينطوي على
مثل الحنين الى الرّحم ، حنين الى السكون والانقطاع عن جلبة العالم ، نبذاً
للواقع وفراراً منه ، بل إنه يتمادى حتى ليغدو حنيناً الى الموت والعدم . لأنه
صنو الهزيمة من الدّاخل بين يدي الوجود .

ولا يعدو ذلك ما نشهده في مسرح بيرندللو ، حيث تغدو الجرة مثلاً رمزاً
لرحم الحصب في الريف وولوج المحامي بكتابه القانوني اليه كناية عن ولوج
أثم الحضارة والتعقيد على قوم ابرياء مشكلاتهم الكبرى تنتهي باحتفال في ضوء
القمر على الرقص والاغاني والنبذ . وفي مسرحية « ستة اشخاص يبحثون عن
مؤلف » للكاتب ذاته نجد السيدة بونس ولكن بلغتها الفرنسية على الفاظ دون
جمل ، وقد اقامت متجرّاً على واجهة رخام ، تباع فيه القبعات المحتشمة
والمعاطف الغالية الثمن وفي المخدع الخلفي كتمت مخدعاً للدّعارة تلتقي فيه
النساء والرجال . وانا نفهم بذلك مرة أخرى أنّ الكاتب يعبر عن حضارة
العصر من خلال تلك الكناية ، واجهة من الברاقع والالوان والاصباغ تُخفي
من دونها النتن والصديد والقيح في النفوس. ومثله الكاتب الاسباني اربال في
في مسرحية « الاحتفال بجنازة زنجي » حيث نجد الجثة مدفونة تحت السرير
ورأيتها المنتنة ملأت خياشيم المدينة والبطلان يقيدان عليها ، يحلمان بأحلام
الثراء الفاحش ومشاريع الاعمال الراجعة والجثة تفحّ دونهما، وهما لا ينفلان.
الجثة المنتنة هي جثة الحضارة الفاقدة الانسانية المهترئة من الدّاخل . تقطع
الصلات الانسانية وتفكك العائلة والابنة ترقص على جثة والدها ولا تعنى
بدفنها . وهكذا فان الفن له رموزه ونكاته وتعاويذه الدّاخية المبدعة . ومن

دونها يعبر القارىء على السطح الخارجي . واذا ما صح الامر في المسرحية فهو صحيح كذلك في الرواية . ومدام بوفاري لقلوبير كانت تنقطع عن الرذيلة وتحتبس في منزلها تنسج الصوف وتحوكه ونفسها الباطنية . نفسها الاخرى كانت تنسج نسيجها الآخر وتبدع احلامها السوداء وانشطوطة الافاعي . وفي غداة كانت تهرع من منزلها الى الفحشاء وكان الجنين الغامض الذي حملة رحم النفس قد وضع وبات يخفق ويحيا . في الظاهر كانت تنسج خيوطاً وفي اعماقها المدممة كانت تنسج افكاراً سوداء وشركاً وفخاخاً للعرّة ، تولد نفسها الاخرى دون ان تعلم . وفي أيامنا القائمة او قبيلها طلعت على الفن بدعة بيكاسو وكان هذا الرسام ثائراً على الواقعية المسطحة والمعاني والاشكال والاحجام الخارجية وقد حطم الاقيسة التي جرى عليها العرف وصوّر الانسان من الداخل، صوّر المعاناة والاحوال التي لا شكل لها ، فبدت صوره غريبة في الواقع الواقعي وعميقة غاية العمق في الواقع الفني . والامثلة على ذلك ترى وانما اجتزانا بما تقدم كي يكون القارىء على بينة من الامر ويدرك ان التجربة الفنية توازي الحسرة الابدية في الانسان ليفض حجب الكون والمادة ويدرك الغيب المستسر في النفس والحياة وما دونهما .

نماذج محللة
من العصرين الاسلامي والاموي

الخطابة الاسلامية

نموذج من خطب ابي بكر

تجددت الخطابة في العصر الاسلامي متأثرةً بواقع العصر في الدين والسياسة . وكان النبي اهم الخطباء ومن ثم الخلفاء الراشدون ، يؤدون الخطب في المساجد وفي البيعة ومناسبات اخرى ، كما بينا ذلك في كتابنا عن الخطابة وتطورها في الادب العربي (دار الثقافة) وفيما يلي نبذل نماذج من الخطب الاسلامية ونستهل بخطبة لأبي بكر .

عظة واعتبار

إنَّ الله ، عزَّ وجلَّ ، لا يقبل من الأعمال إلاَّ ما أريدَ به وَجْهُهُ . فأريدوا الله بأعمالكم ، واعلموا أنَّ ما أَخْلَصْتُمْ لله من أعمالكم فطاعةٌ أَتَيْتُمُوهَا ، وَحَظُّ ظَفِيرَتُمْ بِهِ ، وَضَرَائِبُ أَدَّتَيْتُمُوهَا ، وَسَلَفٌ قَدْ مَتَمَّوْهُ ، مِنْ أَيَّامٍ فَانِيَةٍ لِأُخْرَى بَاقِيَةٍ لِحِينَ فَتَقَرَّكُمْ وَحَاجَّتْكُمْ .

اعتبروا ، عبادَ الله بمن ماتَ منكم ، وتفكَّروا في مَنْ كان قبلكم . أين كانوا أمسٍ ؟ وأين همُ اليومَ ؟ أين الجبَّارون ؟ وأين الذين كان لهم ذِكْرُ القتال والغَلَبَةِ في مواطن الحروب ؟ قد تضعُضِعُ بهم الدهرُ ، وصاروا رَمِيمًا .

وَأَيْنَ الْمُلُوكَ الَّذِينَ أَنْثَرُوا الْأَرْضَ وَعَمَرُوهَا ؟ قَدْ بَعُدُوا وَنَسِيَ ذِكْرُهُمْ ،
وصاروا كلا شيء . أَلَا وَإِنَّ اللَّهَ قَدْ أَبْقَى عَلَيْهِمُ التَّبَعَاتِ ، وقطع عنهم
الشهوات ؛ ومضوا والاعمال اعمالهم ، والدنيا دنيا غيرهم . وبَقِينَا خَلْقًا
من بعدهم . فَإِنَّ نَحْنُ اعْتَبَرْنَا بِهِمْ نَتَجَوْنَا . وَإِنْ اغْتَرَرْنَا كُنَّا مِثْلَهُمْ .
أَيْنَ الْوِضَاءُ الْحَسَنَةُ وَجُوهُهُمْ ، الْمُعْجِبُونَ بِشَبَابِهِمْ ؟ صَارُوا تَرَابًا ،
وصار ما فَرَطُوا فِيهِ حَسْرَةً عَلَيْهِمْ .

أَلَا إِنَّ اللَّهَ لَا شَرِيكَ لَهُ ! لَيْسَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ أَحَدٍ مِنْ خَلْقِهِ سَبَبٌ يُعْطِيهِ
به خَيْرًا ، وَلَا يَعْرِفُ عَنْهُ بِهِ سُوءًا ، إِلَّا بِطَاعَتِهِ وَاتِّبَاعِ أَمْرِهِ . وَعَلِمُوا أَنَّكُمْ
عِبِيدٌ مُدِينُونَ ، وَأَنَّ مَا عِنْدَهُ لَا يُدْرِكُ إِلَّا بِطَاعَتِهِ . أَمَّا وَإِنَّهُ لَا خَيْرَ بِخَيْرِ
بعده النار ، وَلَا شَرَّ بِشَرِّ بعده الْجَنَّةُ !

كَانَ الْخَلِيفَةُ أَبُو بَكْرٍ مِنَ الْحُكَّامِ الْوَرَعِينَ الَّذِينَ يَصْدُرُونَ فِي أَعْمَالِهِمْ
واقوالهم عن الإيمان وهو يرى أن أي عمل يؤديه المرء ينبغي أن يبتغي به وجه
الله . وذاك يعني أن المؤمن يتعامل مع خالقه من خلال الناس ، ينظر إلى الخير
بذاته وإلى الشر بذاته ولا يحاسب الآخرين أن ردوا عليه الجمل في عمله أو
انكروه وعقوه . وحسبه في ذلك أن يبتغي مرضاة الله وأن يكون على سوية
الدين أأساء إليه أم أحسن الآخرون . وتلك هي الطاعة ، وليس في الطاعة تلك
ذلّ لأنها خضوع لإرادة الله وكسر لإرادة النفس ووأد لشهواتها ونزواتها
وسير ضد طبيعة الغريزة التي تدفع إلى الثأر والحقد والكيد . ومن يوفق إلى
الطاعة ، فقد حظي عند الله ونال أجراً ، أحلّ إرادة الله محل إرادته وأقام رضاه
مقام رضا الفرد وعفّى على انانيته وأطماعه في سبيل الواجب الذي ندبه الله
إليه . وإن في الطاعة نوعاً من الضريبة تؤدي لحقوق الله ، وقد تكون الضريبة
في الحرمان واحتمال جحود الآخرين وقسوتهم وفي بلاء الخسارة من جراء
الصلاح والامتناع عن الجاه وطلب العلى الزماني والتقدم على الغير في سبيل
الخطوة ، ومن عفا عن ذلك كله في سبيل الله فأنما أدى ضريبة مضروبة عليه ،

عدا بها ضد نفسه وتقرب من الله . والطاعة لا تذهب اعمالها بداداً ، ولا تنقضي جزافاً وانما نكتب في كتاب الله وتسلف له في الدنيا وننال بها الاجر في الآخرة . وليس الفقر كما يحسب في هذه الفانية ، فقد يغنى أحدهم في الدنيا ويعم ثراؤه ويتوهم انه نال الغنى الحقيقي وانما غناه طارئ وموهوم لانه سوف يرتحل عنه . والفقر الحقيقي وكذلك الغنى هما بين يدي الله ، ، حين الحساب ، فاذا قدم لديه اعمال طاعته ، اغناه الله الغنى الفعلي في النعيم واذا عصا ومضى اثر نزواته وحصل على كل امر في سبيل انانيته ، فانه سيعرى ويمتلئ امام الله ، وحينئذ يكون فقره فعلياً لانه دائم ونهائي . وعبر ذلك كله بَعِزُّ الخليفة ابو بكر بأن ما يتغرر به الانسان في الدنيا من مال وحظوة وتفوق ليس سوى لحظات مولية ولا تقيم ولا وجود حقيقياً لها ، وانما الاعمال التي تبقي والتي ترصد لنا في كتابنا هي تلك التي ادينها من اجل الله ، من دون انفسنا والآخرين .

زوال الدليا :

تلك كانت المقدمة العامة التي عرضها الخليفة للمؤمنين وفيما يلي يبين عليها من تأكيده على زوالية الدنيا قاطبة والاعتبار بمن سبق . كانوا جبابرة ، ابتنوا واقتنوا وخاضوا الحروب ونعموا بالانتصارات ، وخيل اليهم انهم نالوا الامان وان السعادة تدر لهم في كل غداة ، فاذا الموت يعصف بهم ويولون ولا يخلفون اثرهم الا اطماعهم وجبروتهم وقد تحول الى اداة ساخرة تهزأ بما تكالبوا عليه ، تلك كانت اوهاماً توهموها وصدقوها ، ولم يحسبوا حساب الدهر وتولي الزمان ، فاذا هو يتضعضع ويزري بهم ويحولهم الى رميم هامد . وهكذا فان ما يتغرر به الانسان من امر الدنيا ان هو الا سراب وخدعة ، لا انتصار حقيقياً فيها ولا قوة ولا رفعة ولا سؤدد . وما يبقى سوى الاعمال التي يبتغي فيها المرء مرضاة الله . والملوك اولئك الذين حسبوا انفسهم قد نجحوا وتخطوا شروط المصير البشري ، غيروا معالم الارض وهدموا وابتنوا ،

تحكموا برقاب العباد ، وتخيّلوا ان بأسهم هو البأس وان ثراءهم هو الثراء
ان ارادتهم هي النافاة ، واذا بالموت يطيح بكل ما شغفوا به وسعوا اليه واذا
لزمان يطويهم طيه ويغشاهم النسيان كأنهم ما وجدوا ولا يشفع بهم ذكر مبدد
ضائع في ذاكرة الزمن او التاريخ . وما انهم وقد واجهوا ربهم ، يحاسبهم
على تبعاتهم وما جنت ايديهم ، كانت قوته فوق قوتهم وارادته فوق ارادتهم
واليه انتهوا وبين يديه اقاموا ، والشهوات التي تطيّبوا بها ونعموا في ظلها
قُطعت عنهم واذا هم يسألون بما فعلوا وما أدوا وقدموا ليوم الحساب . ذاك
هو اليقين النهائي والفعلي ، لانه لا يعقبه عقب ويغيره مغير ولا يشفع به شافع .
والدنيا التي اغوتهم وسلبتهم لبّهم ورثا عنهم سواهم وامتلكوا من دونهم
واقاموا مقامهم . وملكهم كان ملك لحظّة طالت وقصرت ، ملكوا ولم يملكوا
في آن معاً ، اذ كان الموت يسعى بهم وهم يحسبون انهم يسعون بأنفسهم .
والمؤمن هو الذي يتعظ بعظة السلف . خلفنا السابقين على الدنيا ونحن مرتحلون
في الغداة عنها ، فان تأملنا بمصير من سبق وقدمنا اعمالنا بين يدي الله ، فانا
ننجو ونسلم . فلا يغتر صاحب الملك بملكه وصاحب الجاه بجاهه وان هو
ارتفع في حين وزمن وفي امر من الامور وانما سنة الحياة هي التي تساوي بين
الجميع . سنة الهرم والزوال والتخلي عن الملك والدنيا . ليس من ينجو من هذا
المصير . وكل من توهم انه اخترق جدار الختمية الانسانية بما يملك وما يذخر
وما يتقوّى به انما ينسى انه خاسر حين ربح وضعيف حين تقوى ، لان الزمن
يقوله ويمضي به في سبيل الهلاك ، وهو يغفل او يتغافل . ومن الناس من
يوهمهم جمالهم وشبابهم . تلك ميزة لهم على الآخرين ، وما جدوى الجمال
ما دام سيحول بل انه حال فعلاً الى تراب . الجمال برقع يقرض فيه الزمن
ويقضمه على مهل ويدب فيه ديبه الخبيث . فيذوي وتذبل زهرته ثم انه
يندس تحت التراب كالوجه التبيح سواء بسواء ، بل ان جمالهم كان وبالاً
عليهم اذ ساقهم الى التضييق والاقبال على الشهوة والرجحان في طريق الفضيلة
وما كان يحسب خيراً اذا به يغدو ضيراً .

هكذا ينتهي الامام الى القول انه لا سبيل الى النجاة سوى سبيل واحد في الطاعة وتحقيق اوامر الله والانقياد لارادته، رضاً وكرهاً. نغصب أنفسنا في سبيل الخير . اذ ليس من خير حقيقي سوى الطاعة وهي تنتفي من كل سوء واساءة ، وبها ينجو المؤمن في يوم الدين . والخير الدنيوي ليس خيراً ما دام يقود الى النار والشر ليس بشر اذا قادنا الى الجنة ، الشر الذي نحسبه شراً لانه يحرمانا من الشهوات والانقياد اثر النفس وانما هو خير فعلي لان نتيجته النهائية والاخيرة هي خيرة وهي التي تقود خطانا الى الجنة .

الطبائع الفنية :

(١) المقدمة والبيانات : في سنة الخطابة ان يقدم الخطيب لرأيه العام وللعقيدة التي يسعى الى تأكيدها ، فيوضحها ويعرضها دون لبس وجمجمة . والخليفة اراد ان يقنع المؤمنين ويبين لهم ان الله لا يرضى من اعمال البشر الا تلك التي يسعون بها لمرضاته وطاعته . تلك هي الفكرة العامة . وهذه الفكرة لا تنفي بغرض الخطابة لذاتها ، لانها عامة ولا نفحة ذاتية فيها وليست مقنعة بذاتها . لهذا جرى التقليد الخطابي على توسل الأدلة والبيّنات ، وهي التي توسع الفكرة وترسخها وتحولها من فكرة عامة الى يقين وجداني يقتنع به القلب وتخفق له النفس ويتحول الى باعث تغيير في السلوك الانساني . ولم يكن الخليفة ابو بكر ممن درسوا اصول الخطابة في نظرية جافة واعية وانما فطرته المبدعة هي التي ساقته الى المقدمة العامة والادلة التي تبين عليها . والنظرية الفنية لا تسبق الاثر الفني بل انها تتخلف عنه وتقتبس منه ، لان العبقرية تحمل بذرة الابداع في ذاتها وليست الثقافة الواعية الا مسعفاً للابداع اذا تمثلتها النفس وحولتها الى مادتها الخاصة بها .

ولقد ادى الخليفة ادلة متعددة اهمها :

— الاعتبار بمن مات ومن كان قبلاً .

- مصير الجبارين الذين كان لهم في القتال غلبة .
 - عصف الدهر بهم واحالتهم الى رميم .
 - الملوك الذين اثاروا الارض وعمروها ، ثم زالوا وغشيتهم النسيان ،
 - كان شهواتهم انقطعت وبقيت عليهم التبعات .
 - ان ذوي الجمال لا يشفع بهم جمالهم بل انهم يتفاوون به ويفرون .
- وكما ان للخطبة مقدمة وادلة فان لها خلاصة وقد بانت في النهاية من ضرورة الطاعة وقيام الانسان على الرضوخ لاوامر الدين وان الخير الحقيقي هو الدائم الذي يؤدي الى الجنة .

٢) ومن الاساليب الخطابية التكرار . وذلك ان الخطابة هي ادب شفهي ، يقتضي من صاحبه ان يكرر الفكرة الواحدة بأساليب متباينة حتى يرسخها في ضمير السامع . وقد بان التكرار في قوله : « واعلموا ان ما اخلصتم لله من اعمالكم انما هو طاعة انيتموها وحظ ظفرتكم به وضرائب أدّيتموها وسلف قدمتموه . »

« اعتبروا بمن مات منكم وتفكروا في من كان قبلكم ، اين كانوا واين هم اليوم . اين الجبارون اين الملوك ... اين الوضاء الوجوه . »

٣) الجمل والحروف الاعتراضية : ومنها ، الله عز وجل والا الاستفتاحية الا وان الله قد ابقى ... الا ان الله لا شريك له ... اما وانه لا خير ...

٤) افعال الامر وهي من الجمل الانشائية التي تتحرك بحركة الوجدان ومنها :
اعلموا .. اعتبروا .. تفكروا واعلموا

٥) بعض الاساليب المجازية : ان الخليفة ابا بكر لم يكن من المتمرسين بالصناعة البيانية وان كانت تخطف في خطبه بعض سماتها . وقد

لا يخلص للصورة الفنية القصية كما في خطب عتبة بن ابي سفيان ومن اليه. ومع ذلك فان صياغة العبارة تصدر عن ذائقة رهيقة واحساس عميق باللفظ والايقاع واداء الحروف ومعانيها الظاهرة والخفية . واعجب ما في ذلك الایجاز حيث يقتصر المعنى على ما هو ضروري من الالفاظ وعلى اللفظة الواحدة بدلاً من الالفاظ المتعددة المترددة على معنى واحد . ومن هذا القبيل فان اللفظة تبدو حيناً عارية مباشرة وحيناً آخر تتخضب بقليل او كثير من الانفعال . ففي قوله مثلاً : « ان الله لا يقبل من الاعمال الا ما اريد به وجهه » ، نجد اللفظ عارياً ومباشراً وعملياً وفي غاية الوضوح . وتسمو العبارة في نهايتها بالاشارة الى وجه الله ، حيث يتبدد الوضوح ويقوم من دونه الایحاء . فلو قال : ما اريد به رضاه لمضت العبارة في منحها السردى ، اما التوسل بالوجه فانه بث في المعنى شكلاً واضفى عليه اجواء الصورة التي هي ابدأ ارقى فناً من الفكرة . وكيف تكنى الخليفة عن رضا الله وارادته بوجهه . انه اسلوب الایجاز الذي يخلص الى النهاية دون ان يحتاز في البيئات والاسباب . وذاك ان الاعمال الخيرة ترفع صاحبها يوم الحساب الى الجنة وفي الجنة تكون سعادة الانسان في رؤية وجه الله والاعتباط في القيام بحضرته . ولم يعرج الخليفة الى ذلك الشرح تكثيفاً للمعنى ولاضفاء جو الایحائية عليه . والخطأ كما قيل محجوبون ، اي انهم لا يشاهدون الله ، ومشاهدة الله تكون في رؤية وجهه .

ومثل ذلك قوله : « واعلموا ان ما اخلصتم لله من اعمالكم ، فطاعة اتينموها .. واسلوب الایجاز والتكثيف مائل ثمة ايضاً وبخاصة في فعل اخلص الذي نماء الله عن الاعمال وبين هذه الالفاظ الثلاثة من المعاني ما يقتضي ايضاحه شرحاً مستفيضاً ومثل ذلك معنى الطاعة . وذكر الفقر والحاجة المح فيه الى يوم الحساب دون تصريح وهي هي مأثرة البلاغة الخطابية ، عصرئذ حين كان الخطيب يهيل على المعاني اجواء الایحاء من حصر المعنى بأقل ما يمكن من اللفظ ، والخطابة ترجح ، من بعد ، بين الشعر والنثر ، لها من النثر الادلة والبيئات

وصيغ العبارة المباشرة ومن الشعر الأدلة الاحتمالية ، والايقاع والصورة
البيانية .

٦) الايقاع : ولقد تولد من اساليب مختلفة اهمها توازن الجمل في الطول
والقصر وتواردها بين الصيغ المتشابهة ، فكأن كل جملة اشبه بشطر شعري .
وربما توصل بعض السجع دون تكلف وتعمد ، يرد في سياق سهل كما في
قوله : «قد ابقى عليهم التبعات ، وقطع عنهم الشهوات ، ومضوا والاعمال
اعمالهم والدنيا دنيا غيرهم فان نحن اعتبرنا بهم نجونا وان اغتررنا كنا مثلهم.»

الخليفة عثمان بن عفان

نموذجان من خطابه

ولي عثمان الخلافة اثر مقتل الخليفة عمر الذي اوصى بها لنفر من المتقدمين من المسلمين على ان يختاروا بينهم واحداً . واتجهت الانظار الى علي وعثمان على البيعة . الا ان علياً رفض ان يؤدي موثيق على نفسه في سنة الحكم والاقتفاء على من سبقوه ، اذ كان مزماً ان يصدر عن رأيه وعقبدته . اما عثمان فقبل الموثيق واديت له البيعة واعتلى سدة الخلافة ، ثم لم تلبث رياح الثورة ان عصفت بسلطته اذ قيل انه قرب القرابة وابعد الاتقياء والمتقدمين في الاسلام لطول بلائهم في نصرته واعتناقهم اياه منذ عهده الاول . وقد خطب الخليفة عثمان في المؤمنين حين بويع على الخلافة فقال :

خطبة البيعة

أما بعد ، فاني قد حُمِّلْتُ وقد قَبِلْتُ . ألا واني مُتَّبِعٌ ولستُ بمبتدع . ألا وانَّ لكم عليَّ ، بعد كتاب الله ، عزَّ وجلَّ ، وسُنَّةَ نبيِّه (صلعم) ثلاثاً : اتباعَ مَنْ كان قبلي فيما اجتمعتم عليه وسننتم ، وسنَّ سُنَّةَ أهل الخير فيما لم تسُنُّوا عن مآلٍ ، والكفُّ عنكم الا فيما استوجبتم . ألا وانَّ الدنيا خَضِرَةٌ قد شُهِيتْ الى الناس ، ومال انيها كثير منهم . فلا تَرَكْنُوا الى الدنيا ، ولا تثقوا بها ، فانها ليست بثقة . واعلموا انها غير تاركةٍ إلا مَنْ تَرَكَهَا .

يقول الخليفة عثمان ان ما اولي من السلطة ليس اداة جاه وتفوق على الآخرين وانما هي تبعة وقير بها من عزم على تحملها. فهي غرم اكبر منها غنماً. فالسلطة مسؤولية ، لا يزهو بها صاحبها بل انها ثقل يتحمله في كل غداة بتدبير امر المسلمين والانتجاع بهم في فسحة الدين وتقويم دينهم فيهم . ثم يذكر انه لن يبتدع في حكمه وانما هو مكمل لسنة من سبق في النبي والامامين اللذين سبقاه : ابو بكر وعمر . ولعل هذا البيان الصريح في عزمه الاقتفاء على خطى الآخرين ارغمه وقيده واطمع الناس فيه واوهمهم ان الاتباع بدلاً من الابتداع انما هو مظهر من مظاهر الوهن وضعف الثقة بالنفس ، فخرجوا عليه بكل ما عزم عليه وقام به ، يقارنونه بسواه ويحاجونه عليه ويرون في معظمه بدعة ومروقاً . ثم تفاقم امرهم حتى الثورة كما هو مأثور في كتب التاريخ . وربما انتهج الخليفة ذلك السبيل عن تقى وورع ورغبة في تأليف المسلمين ، الا ان رأيه حمل على غير محمله وافتقد به الاستقلال والارادة ووضع اعماله موضع النقاش والتساؤل والمقارنة . ولم تكن نفسية عثمان مثل نفسية عمر المتمالك لروعه ، الواثق من نفسه ، الذي كان يقود الناس متجهماً صلباً . وقد قال في خطبة البيعة : « وأنا مسؤول عن أمانتي وما أنا فيه ، ومطلع على ما يحضرني بنفسي ، لا أكلمه لأحد » . وقد كان هذا التصريح سبيلاً الى الحكم والتحكم واقتضاء الطاعة ، اما عثمان فقد اعتلى منبر الخلافة متردداً ، مستظلاً بظل سابقه ، فأملق بعيون القوم وطمعوا به وانتزوا عليه .

والخطبة اشبه ببيان للحكم ، يعتمد فيه ، بدءاً القرآن الكريم وثانياً سنة النبي فيما أثر عنه من اعمال واقوال ثم اتباع من كان قبله فيما اجتمع عليه القوم وسنوا . اما اذا طرأ طارئ لم يسبق مثيل له فانه يتبع فيه اي اهل الخير من الامة . وهو لن يتعرض لهم بأمر الا ما وجب عليهم اداؤه او القيام به . ولا ضير في التشبه بسنة النبي . وكان ابو بكر وعمر يفزعان اليها فيما يلم

بهما من مقتضيات الحكم ، فيستشيران الصحابة واصحاب الرأي الاخير .
وقدم عثمان فتقيد بسنة جديدة هي سنة سابقه ، فضيق على نفسه ، ونضايق
منه الآخرون . وكانت جمافل الأمة تروغ وتميد ، اثر مقتل عمر وكان حرياً
ان يتولى عليها امرؤ من شاكلته ، يأخذ بالعنت ، يصول ويحول فيهم
ويقمعهم قمعاً ، الا ان عثمان وعد بالمهادنة والاتباع ، فعجز عن الابداع
والابتداع .

وفي نهاية الخطبة يتحول الخليفة الى واعظ ديني اذ كانت الخلافة ديناً ودنيا ،
يصف لهم الدنيا وما تغرر به الانسان وصفاً بلاغياً راقياً ، فيتكنى عن الشهوات
التي تبذلها لابنائها بالاخضرار ، فالدنيا يانعة تدعو الناس الى الاقبال عليها
والقيام بين ارجائها وكأنها مقيمة ابدأ . ولديها وسيلة ووسيلة اخرى للتغريب
بأبنائها والهائم عن دينهم ، تفتنهم بكل مظهر جميل وكل حاضر مقبل ،
وتغفلهم عن غدهم ونهاية مآلهم . وكم من امرئ ركن اليها وتنعم بمناعمها
وحسب انها البداية والنهاية ولم يدرك ان الزمن يعدو بها فيما هي تعدو به
وان خوانها وان طاب حيناً فهو مملق ولا غذاء فعلياً الا في خوان الروح
والانتصار على مفاتن الدنيا . والخليفة عثمان يحض المسلمين على التنكر للدنيا
والتفكر ابدأ بالآخرة ، فالدنيا متقلبة ، متحولة ومن يثق بها تخونه وتطلع عليه
بكل طالع جديد مبير . وينهي كلامه بالقول ان الدنيا غير تاركة الا من تركها ،
اي انه لا سبيل للانتصار على الدنيا الا بالزهد والتقشف والامتناع عن الوقوع
تحت وطأة مغرياتها المولية .

ومهما يكن فان هذه الخطبة تصدر عن اسلوبين فنيين ، على الأقل . ففي
المطلع نراه معتمداً الاسلوب التقريري والتصنيف والعدد ، اذ كانت غايته
الايضاح الواضح . وفي القسم الثاني نزع الى الوعظ فتبدل الاسلوب من تبدل
طبيعة الموضوع ، واكتسبت العبارة الخطابية حلة صورية وامعنت في الايجاز
الموحي الذي يدع للسامع مسافة طويلة من التأمل والمناجاة . وعبر ذلك فانه

يتوسل بعض الاسجاع التي توثق صلة العبارة بوجدان القارئ وتمهر الخطبة بالايقاع وهو من الوسائل الخطابية الماثورة وبها تتحول الفكرة الباردة الى ما يشبه النشوة في النفس . من ذلك قوله : اني قد حُمِلْتُ وقبِلْتُ ، اني متَّبِعٌ ولست بمبتدعٌ » . وتخضبت العبارة ببعض الجناس الطارئ غير المعتمد واعترضت فيها بعض الحمل التي تصحب الخطب كالتعاويد الياحائية او مثل الطقوس الماثورة .

نموذج ثان من خطب الخليفة عثمان بن عفان

خطبة في اول الثورة

إنَّ لكلِّ شيءٍ آفةٌ ، وإنَّ لكلِّ نعمةٍ عاهةٌ . في هذا الدين عَيَّابُونَ ظَنَّاؤُونَ ، يظهرون لكم ما تُحِبُّونَ ، ويُسْرُونَ ما تَكْرَهُونَ . يقولون لكم ويقولون . طَغَامٌ مثل النعام ، يتبعون أوَّلَ ناعقٍ ؛ أَحَبُّ مَوَارِدِهِمْ إِلَيْهِمُ النَّازِحُ . لقد أقررتُم لابن الخطاب بأَكْبَرَ مِمَّا نَقَمْتُمُ عَلَيَّ . ولكنه وَقَمَكُمْ وَقَمَعَكُمْ ، وَزَجَرَكُمْ زَجَرَ النَّعَامِ الْمُخْزَمَةِ . والله ، إنَّسي لأَقْرَبُ ناصراً ، وأعزُّ نَقَراً – ان قُلْتُ : هَلُمَّ – أن تجابَ دَعْوَتِي من عُمُرٍ ! هل تفقدون من حقوقكم شيئاً ؟ فما لي لا أفعل في الحقِّ ما أشاء ؟ إذن فليَمَّ كُنتَ إماماً ؟

يستهل الخليفة بالحكمة وقد اكتسبها من سيرته وبخاصة من الاحداث التي تواترت عليه واقضت مضجعه . فهو يقول ان لكل شيء آفة وان لكل نعمة عاهة . وهو يعني بذلك ان الخير المحض لا وجود له وان خير هذه الدنيا مجزوء ، معتل ، تتسلل اليه الآفات من نفسه ومن الآخرين . ولقد انزل الله على المسلمين نعمة القرآن ونعماً كثيرة في هدايتهم وفي الفتوح وهداية الناس على ايديهم وانتصارهم على اعدائهم ، ومع ذلك فان امرهم لم يستقم وقد

تحولوا من حال الى حال ومن شظف الى نعيم . ولقد انبرى من اهاب الدين ومن بين استارهم قوم ذوو ريبة ، لا يثقون بالامام ويقيمون كل عمل يؤديه وكل تصرف ينتهجه ، ويثيرون عليه الشبهة فيه فيخذل عنه الناس ويسئون الظن به . وهؤلاء يتملقون المؤمنين ، يعضون مضيتهم ، ويغازلون مآربهم وغاياتهم ، وهم انما يبتزونهم ويتوسلونهم لغاياتهم . وهم في نقاش دائم مع المؤمنين ، يوقظون به شكوكهم ، ويطرحون على اعمال الخليفة الحيرة والتساؤل . انهم يتشاكون ، وغاياتهم مبثوثة في نواياهم الخبيثة وطمعهم بالخلافة وتنفيذ اطماع الجاه والسلطة .

ولئن كان الخليفة عثمان قد تولى الخلافة على رقة ولين ، فانه يحق الآن وتبدل عبارته ويتخذ الصور الزرية ، وينشط خياله الى البعد القصي فيقول : « طعام مثل النعام ، يتبعون اول ناعق . احب مواردهم اليهم النازح » .

والخليفة يسيء الظن بالشعب الساذج الجاهل ، فهم كالنعام في حمقهم ، لا يقدرון الحقيقة حق قدرها وكل من صاح بهم وهتف فيهم يتبعونه . وترد لفظة « الناعق » للتدليل على الزراية التي يحملها الخليفة في نفسه لكل من ألب عليه وحشد في مناوآته . لهؤلاء صوت الغراب في الشؤم والتدليل على الخراب المزمع ان يحل بالقوم . ولو ان امرء آخر تقدم عليه وصاح بهم لتبعوه ، لانهم لا يتبعون الحق بل يقتفون على اثر كل من يعبث بعواطفهم وغرائزهم . ولعل الخليفة فطن في سليقته الطيبة الى ان امر العامة عسير لانهم لا يصدرن عن العقل بل عن الهوى وان كل من يلوح لهم يجتذبهم ، لا يقيمون على وفاء او على صواب ، ويخالفون في غد ما وافقوا عليه اليوم . والمورد الذي القريب لا يرويههم ، فهم يطلبون المورد القصي ، اي ان ما ينالونه بيسر يسقط في نفوسهم ويسعون الى الغايات البعيدة اللامجدية . ولقد تكنى الخليفة واقتبس من واقع البيئة في النعام والغراب والمورد النازح ، وهي كلها كنايةات والجة في

طبع الناس وقائمة في وجدانهم وبها تحولت الفكرة الذهنية الى مادة حسية مأثورة .

ويقارن الخليفة عثمان بين واقعه وواقع الخليفة عمر الذي سبقه ، لقد كان اشد عنثاً بهم ولم يربأوا به او يثوروا عليه لانه تولاهم بالعنف والقمع والزجر كالنعام الذليلة . ولقد تندم عثمان على لينه في اخذ الناس وكان حقيقاً ان يأخذهم اخذ عمر بالقسوة والازجاء ، فيصدعوا له ويسلس قيادهم . ولقد تفجى الانفعال في نفس الخليفة وتجدد عبر الالفاظ المكررة والحاملة معنى النعمة في طبيعة معناها ولفظها ، كما انه توسل التشبيه والنعوت الدالة على الغلو . وهي كلها من سمات الوتر الذي صدر عنه والنعمة التي عاناها من جحود القوم وتنكرهم واعتراضهم عليه بما كانوا يقبلونه من سواه .

وفي النهاية يستبطن الخليفة نوعاً من التهديد ويقول انه اشد ناصراً من عمر ، وانه « ان هتف اجابه مناصرون كثيرون » ، فهو امام ولكنه مقصور عن الفعل واداء الحق . لعل عمر كان يسوس القوم بهيبته ورجاحته والى شيء آخر ، ذلك سر السلطة وعبقريّة القيادة واقتضاء الطاعة ، ان يكون المرء آمراً وناهيّاً وان يطاع وان يكون امرؤ آخر مطواعاً ليناً ويخذل ويحاسب ويرتح عليه في مواضع الطاعة .

ومع ان الخليفة كان مقيماً في المقام العسير من اتباعه ، فان البلاغة ظلت تدر له في صورها وايقاعها واسجاعها . فحينئذ يعتمد الحكمة العامة وحينئذ الوصف وآخر يترسم الامثلة والتشابه او القسم والتمييز والاستفهام وهي ، جميعاً ، من الصيغ والاساليب المتحركة المنفعلة والفاعلة في النفس .

الخطابة

نموذج من خطب الإمام علي بن أبي طالب

خطبة الجهاد

تمهيد : اشتهر الامام علي في الادب العربي ببلاغته ، كما اشتهر في السياسة ببطولته ، وفي الدين بتقواه . ولعل الخطب التي ألقاها في اتباعه ، هي ، في الواقع ، أكثر الخطب العربية بلاغة وصدقاً ، كما أنها في الآن ذاته أكثرها عدداً ، وذلك لأن أتباعه كانوا ينظرون إليه نظرة تقديس اشتدت وتضاعفت بعد مقتله والتنكيل بأبنائه واحفاده وسائر آله . وقد كان الامام علي يخطب في المقاتلين ويخطب في المؤمنين فيظهر حيناً بروح الفروسية والبطولة ، ويظهر حيناً آخر ، بثوب المتقشف الورع المتفقه بأمور الدين ، غير غافل عن احوال الدنيا . ولا مجال للاطالة بالتمثيل بنماذج كثيرة على خطبه ، لأن أسلوبها الفني واحد ، بالرغم من اختلاف المواضيع وربما الآراء والأفكار . ولقد رأينا ان نتولى خطبته في الجهاد ، وننعم في تحليلها ودرسها ، محاولين ان ننفذ إلى روح ذلك الاسلوب الفني الذي لا يقل اعجازاً في أحيان كثيرة عن حديث النبي وخطبه .

باعت الخطبة ونصها : أغار سفيان بن عوف الأسدي بجيش من جيوش معاوية على الأنبار وقتل عامل علي عليه السلام ، فنقم الامام على جماعته وخرج اليهم وجعل يخاطبهم بقوله :

أما بعد ، فإن الجهاد باب من أبواب الجنة فتحه الله لخاصة أوليائه ، وهو لباس التقوى ، ودرع الله الحصينة ، وجنته^١ الوثيقة . فمن تركه رغبة عنه ألبسه الله ثوب الذل^٢ وشمله البلاء^٣ ودُيِّث بالصغار والقماء^٤ ، وضُرب على قلبه بالأسداد^٥ ، وأدب الحق منه بتضييع الجهاد ، وسيم الخسف^٦ ومنع النصف . الا واني قد دعوتكم إلى قتال هؤلاء القوم ليلاً ونهاراً ، وسراً واعلانا وقلت لكم : أغزوهم قبل أن يغزوكم ، فوالله ما غزي قوم في عقر دارهم إلا ذلوا ، فتواكلتم^٧ وتخاذلتم حتى شنّست الغارات عليكم ، ومُلكت عليكم الأوطان . فيا عجبا ، والله ، يميت القلب ويجلب الهم : اجتماع هؤلاء القوم على باطلهم وتفرقكم عن حقكم . فقبّحاً لكم وترحاً^٨ حين صرتم غرضاً يُرمى : يُغسار عليكم ولا تُغيرون ، وتُغزون ولا تغرون . فاذا أمرتكم بالسير اليهم في أيام الصيف قلتم : « هذه حمارة القيظ^٩ أمهلنا يُسبّخ^{١٠} عنا الحر » ؛ واذا أمرتكم بالسير اليهم في الشتاء قلتم : « هذه صبرة القر^{١١} أمهلنا ينسلخ عنا البرد » . كل هذا فراراً من الحر والقر ، فأنتم والله من السيف أفرّ . يا أشباه الرجال ، ولا رجال ! حلوم^{١٢} الاطفال وعقول ربّات الحجال^{١٣} ! لوددت اني لم أركم ولم أعرفكم ! معرفة والله جرّت ندماً ، وأعقبت سداً^{١٤} . قاتلكم الله ! لقد ملأتم قلبي قيحاً ، وشحنتم^{١٥} صدري غيظاً ، وجرّتموني نُغب التّهام أنفاساً ، وأفسدتم

١ - الجنة : الوقاية . ٢ - النملة : كساء واسع . ٣ - ديث : ذل . الصغار والقماء : الذل .
٤ - الأسداد : الحجب . ٥ - سيم الخسف : أذل . ٦ - تواكلتم : وكل كل منكم الأمر إلى صاحبه .

٧ - الترح : الحزن . وهنا : ما ينصب لرمي بالسهم ، اشارة ان أهل العراق أصبحوا هدفاً لجنود معاوية يرمونهم فلا يدفعون عن أنفسهم الأذى .

٨ - حمارة : القيظ شدة الحر . ٩ - يسبخ : يخف .

١٠ - صبرة القر : شدة البرد .

١١ - الحلوم : العقول . ١٢ - ربّات الحجال : النساء .

١٣ - السدم : الهم والاسف . ١٤ - شحنتم : ملأتم .

عليّ رأيي بالعِصيان والخذلان ، حتى قالت قریش : ان ابن ابي طالب رجل شجاع . ولكن لا علم له بالحرب » . الله ابوهم ! وهل أحد منهم أشدّ لها مِرَاساً ، وأقدم فيها مقاماً مني ؟ لقد نهضت فيها وما بلغت العشرين ، وها أنا ذا قد ذرّفت ١ على السنين ، ولكن لا رأي لمن لا يطاع . »

ايجاز المضمون : استهل الإمام خطبته بوصف الجهاد ، ذاكرّاً أنه باب من أبواب الجنة . ثم استطرد إلى تأنيب المسلمين لتخاذلهم عن القتال ، حتى لقد أصبح جند معاوية يلمون بهم ويقتلونهم ويولون الأدبار دون أن يصابوا بأي أذى . بعدئذ ، يشتدّ غضب الإمام ، فيصور الذل الذي يتردى فيه أتباعه ، والأعداء التي يتلونّها ليبرروا قعودهم ، أما في النهاية ، فيصف الحسرة والأسى اللذين ما برح يعانيهما من جراء عصيانهم .

تحليل المضمون :

أولاً - الجهاد : تلك كانت المعاني المهمة التي شخصت في الخطبة ، وهي تبدو في مجملها شائعة يسيرة ، إلا أننا فيما نتلوها وهي في حلتها البلاغية ، نشعر أننا أمام أثر فني متكامل ، بالرغم من تصديده إلى جماعة قلما صفت ذائقتها الفنية . ولعل عناية الإمام بالاداء الفني لم تصرفه عن العناية بالواقع النفسي ، كما ان غضبه ونقمته عليهم لم يعمياهم عن التوسل بما يثير عواطفهم المكنونة ، ويصور لهم غباءهم وجبنهم . لهذا أيناه ينصرف في مستهل الخطبة عن اظهار غايته ، ونكاد لا نستشف شيئاً من النعمة ، بل على العكس ، فإن آراءه ، في البدء ، تبدو وكأنها أفكار واعظ ، يتحدث اليهم بأمور دينهم ، أكثر مما هي أفكار قائد تثور فيه النعمة على أتباعه ، بعد أن تخاذلوا وجرّوا العار عليه وعليهم . فهو يبتدئ بوصف الجهاد واظهار قيمته بالنسبة إلى الدين : ان الجهاد باب

١ - ذرف : زاد .

من أبواب الجنة ، فمن تركه ألبسه الله ثوب النذل ، وشمله البلاء ، وألزمه الصغار ، وسامه الخسف ، ومنعه النصف » . ولعل قول الإمام ان الجهاد هو من أبواب الجنة ، يمثل وسيلة من وسائل الترغيب التي يهيب بالمؤمنين ان يعتمدوها ليكتسبوا الجنة . ونحن نعلم ان الاعرابي في نفسيته البدائية لا يفهم المعاني المجردة بل تلك التي تشخص في حواسه ، وبخاصة في نظره . فلو مثلت لهم الجنة بأفكار وعظية ، لتجاوزوا عنها ولم يتمثلوها . ولكن ، بعد ان مثلت لهم بجنات تجري من تحتها الأنهار ، تطوف فيها الحوارى والخور ، ويسيل فيها فيها العسل ، فقد أصبح العربي يتوق للوصول اليها والتنعيم بخيراتها . والواقع ان الجنة مثلت للعربي جميع ما كان يتوق اليه ويعزُّه في حياته . فبعد ان كان يقضي حياته في ظمأ دائم ، او في شرب متصرد شقي ، نرى ان الدين قد مثل له الجنة وهي انهار جارية يشرب منها حتى يرتوي ، ومتى شاء . كما ان تصوير الجنة حفل ايضاً بجميع المشوّقات التي كانت تتحلب لها حواسه كالعسل والحواري وما أشبه . لهذا يمكننا ان نقول ان الإمام علياً لم يبدأ خطبته ناقماً متميزاً بل واعظاً بالتشويق والترغيب ، معتمداً في ذلك العاطفة الدينية في اتباعه ، وما توقظه في نفوسهم من حنين إلى تلك الربوع الحميلة حيث كانت تشرق صور الجنة في خيالهم البعيد .

ثانياً — الترهيب : تلك كانت وسيلة الترغيب التي ألم بها الإمام في التأثير على مؤيديه ، ثم ما عثم ان انتقل إلى الترهيب دون ان يشتد فيه ويلجأ إلى الصور الراحبة التي سوف تطالعنا في خطب الحجاج وزياد . وهو إلى ذلك يعتمد على الالفاظ المتكررة بمعنى واحد كالصغار والخسف والبلاء والقماء وما أشبه . وهذه الالفاظ كانت تؤثر في السامعين ، دون شك ، الا ان هذا التأثير ليس عميقاً لأنه يتحدث إلى العقل ، اكثر مما يلج إلى القلب عبر الحواس . ولقد دأبنا على مطالعة الافكار والمعاني المصورة تصه يرأ حسياً ، خلال الخطب منذ الجاهلية ، اما الامام فيتوسل ، في هذه المقدمة ، بالافكار العارية شبه المجردة .

ثالثاً — النعمة : ومهما يكن من أمر ، فإنه يخيل اليـنسا ان الإمام في تلك اللحظة . لم يكن في حالة دينية تقوية ، ولم يكن يقف في مؤيديه ليعظهم ، وإنما ليثور عليهم ويؤنبهم ، مظهراً لهم سخطة ونقمته . وهذه المقدمة كانت كواجب يؤدّيه إذ كان من الشائع ، ابدأ ، ان يستهل الخلفاء خطبهم بالكلام الديني ، فكيف به وهو الذي شهر بتقواه وتألّبت جموع المسلمين تؤيده ، متخذة منها دليلاً على صلاحه من دون سائر منافسيه . لهذا رأينا انه التفت اليها في بعض الجمل المدبرة المبسرة ، ثم استطرد إلى غايته ، مستهلاً الحديث عن نقمته بقوله : « الا واني قد دعوتكم إلى القتال هؤلاء القوم ، ليلاً ونهاراً ، وسراً واعلاناً ، ... » ولعلنا في هذا المقطع بتنا نستشف ثورة لكنها ثورة تقريرية ، تلتفت إلى واقع الأشياء وتنقله ؛ بعد ان تغمره بكثير من العصبية والوتر . ولقد بدأت النعمة مبنوثة بثأ غامضاً من خلال الألفاظ والمعاني والصور . فهو اذ يقول « دعوتكم إلى قتال هؤلاء القوم ليلاً ونهاراً ، وسراً وعلانية » ، يتحقق لنا ان هذا الكلام . هو ، في الواقع ، كلام رجل تستبد به النعمة ، باعثة به إلى ذلك الغلو الذي ظهر عندما اعلن لهم انه كان يدأب على دعوتهم ليلاً ونهاراً وفي السرّ والعلانية . لا شك ان طبيعة الخطابة ، تميل أبدأ إلى الغلو لتبث الانفعال في قلوب السامعين ، الا ان الإمام لم يكن قد جهر بنقمته ، في ذلك القول ، وإنما تسربت النعمة تسرباً من نفسه وظهرت في طبيعة الاسلوب الذي اعتمده ليعبر عنها . وهذا ما نفهمه عندما نقول ان الآثار الفنية الدائمة تتولد من المضاعفات العميقة ، البعيدة الغور التي تتقمص بصورة غامضة في ظلمة الوجدان ، وتعلن عن نفسها دون ان يعي الفنان أو على الأقل ، دون ان يقصد إلى ذلك . ولعلنا اذ نتقصى أيضاً ، نرى ان النعمة أيضاً من خلال قوله : « فتواكلتم وتحاذلتم » ، واعتماده على أدوات التأكيد كقط ، والله . وهكذا فان الإمام بعد ان كان مشوّقاً ، يترجع في تشويقه بين الترهيب والترغيب ، نراه في هذا المقطع ، وقد بدأت قسماته تبرد ، وتتجدد ولن نعم بعد حين ، ان نتمثله ، وكأن الشرر بدأ يتطاير من عينيه .

رابعاً — الأدلة والبراهين : ولقد بدت الخطبة ، تجري في ذلك ، على اسلوب تصاعدي يتدرج فيها الإمام باظهار نغمته منذ المقدمة إلى النهاية ، حتى ان الفكرة اللاحقة تطل الفكرة السابقة وتتسامى عليها ، ويكاد لا يوفي إلى المقطع الأخير ، حتى يكون قد عبر عن جميع ما كان يضطرب في نفسه . ولئن كانت الأفكار التي طرأت منذ مطلع الخطبة تمثل آراء الإمام ، فانه لا يعتم ان يتوسل بالأدلة لتأييد تلك الآراء . متمثلاً بقصة حسن البكري ، عامله على الانبار الذي قتله سفيان بن عوف الأسدي . وهذه الأدلة ضرورية للتأثير في الخطابة وقد تحدث عنها أرسطو واقتضاها في منهجه المنطقي لأنها تضع السامع أمام واقع يشاهده ويتلمسه بحواسه وتسهم في اقناعه عن طريق العقل والمنطق . وهكذا فان الأدلة التي تمثل دخول المنطق والاحسن في الخطبة تظهر في خطب الإمام علي ، كما كانت قد ظهرت في خطب النبي ، وهي تدل ، في الآن ذاته على ان الخطبة اصبحت أقرب الى الحياة الواقعية ، وأشد ارتباطاً ببعض من الخطب الجاهلية . المتشبهة في أحيان كثيرة بأسجاع الكهان .

خامساً — المقابلة : وكما توسل الإمام بالأدلة الشائعة في الخطابة ، كما عرفت عند اليونان ، فانه يتوسل ايضاً بما يدعونه المقابلة . فهو إذ أراد أن يمثل الخزي الذي تردى فيه أتباعه ، صور لهم فتك جند معاوية بهم وتنكيلهم بالصالحين منهم ، ثم فرارهم ، « وافرين ما كلم رجل منهم » . ان تصور القوم الذين قتلوا منهم ، يثيرهم دون شك ، الا ان تلك الثورة تتضاعف وتشتد عندما يتمثلون العدو ، وقد عاد من ديارهم كمن يعود من رحلة قنص ، لم يصب بأي أذى ، ولم ينتقم منه . وهكذا ، فان الحالة النفسية التي عبر عنها ، تولدت من المقابلة بين حالتين ، حالة قوم ذليلين ، نفذ العدو إلى ديارهم ومثل بهم ، وحالة قوم أشداء بواسل ينفذون إلى معسكر العدو ، فينكلون به دون ان يقوى على مقاومتهم أو التصدي لهم .

ولئن كانت المقابلة تعتمد على مقدمتين ، فهي تنتهي ، حتماً ، إلى نهاية أو

نتيجة تتولد من المقادمتين اللتين سلفتا . وهكذا رأينا الإمام يخلص من ذلك الواقع إلى القول : « فلو أن مسلماً مات من بعد هذا أسفاً ما كان عندي ملوماً ، بل كان عندي جديراً » . هذه الحمل نتيجة نفسية للمقدمتين . لا شك ان هذه النتيجة ليست حتمية واحدة بالنسبة للناس جميعاً ، كما هو الشأن في التحليل المنطقي ، بل انها تختلف بالنسبة للأشخاص ، والمبادئ التي يؤمنون بها والحالات التي تعري نفوسهم . وهذا ما أشار اليه أرسطو عندما قال : « ان البراهين الخطائية هي براهين احتمالية ، ممكنة ، تبدل بالنسبة إلى النفوس والأحوال » . فلو أن الإمام علياً لم يكن شجاعاً مقداماً وموتوراً ، في الآن ذاته ، بالنكبة التي حلت باتباعه ، لما خلس إلى القول : ان تلك الحالة لحرية أن تدفع بالمسلمين إلى الموت قهراً . فالخطابة تعتمد المنطق في مقدمتيه بينما تظل النتيجة نفسية ، نسبية . وقد يتحقق لنا أن الأبداع الخطابي يظهر في القدرة على اكتشاف النتائج التي يدوي تأثيرها على السامعين ، من خلال الحالة المنطقية التي تتقدم تلك النتيجة . وهذا هو ، في الواقع ، التأثير الدائم لأن الخطيب الذي لا يعتمد الأدلة المنطقية في سبيل النتائج النفسية ، قد يوفق في التأثير حيناً ، إلا ان تأثيره يزول ويتعفى سراعاً ، كالنار في العشب اليابس .

سادساً — تجربة وجدانية: والنتيجة التي انتهى اليها الإمام ، لا تدل على واقع المسلمين بقدر ما تدل على واقعه ، بعد ان فجع بتشكيل جنود معاوية بعامله وجنده ، حتى اوشك ان يموت غيظاً من ذلك الذل . الا انه لم يعبر عن هذه الحالة بصورة واعية ، بل أناطها بسواه وعبر عن نفسه من خلالها . فالبلادة في هذا المقطع لا تعتمد على ابتكار افكار جديدة ، بل في التعبير عن الافكار من خلال حالة نفسية وجدانية ، واسلوب منطقي نفسي يجعلها تنفذ إلى نفوس السامعين ، وتصبح الحالة التي يعانونها شبيهة بحالته .

سابعاً — الجهر بالنقمة : فيما تقدم . جميعاً ، رأينا ان الامام يعرض الوقائع ، دون ان يعلن نقمته صراحة ، وان كنا قد شعرنا بها شعوراً حياً ،

مباشراً ، من خلال اسلوبه وأفكاره . أما الآن فانه سيتصدى لإظهار تلك النعمة ، جهراً ، بالإضافة إلى طبيعة الاسلوب والألفاظ . ولعله بدأ بذلك منذ قوله :

« فواعجبا من جدّ هؤلاء في باطلهم ، وفشلكم في حقكم ، بحلّكم وترحالكم ، حين صرتم غرضاً يرمى ، يغار عليكم ولا تغفرون ، وتُغزون ولا تغزون ، ويعصى الله وترضون » .

لقد استهل الإمام هذا المقطع بلفظة « واعجبا » . وهذه اللفظة تدل على انه ابتداءً بمرحلة نفسية ثانية تتعدى اظهار الدهشة إلى الاستياء ، الذي تبين ، بخاصة ، في تقبيحه لهم . فالخطبة تتطور تطوراً ارتقائياً ، كما قدمنا . يظهر في حدود اللفظ كما ظهر في حدود المعاني . ان لفظة التعجب سبقت لفظة التقبيح واللعنة ، كما ان الامام لم يتخل عن اسلوب المقابلة الذي يظهر المعنى ويؤكد في الآن ذاته . فهو إذ يحدثهم عن جدّ أعدائهم في باطلهم ، وقعودهم وتخاذلهم عن حقهم ، يكرر معنى الانكسار والانتصار الذي سلف الحديث عنه ، ولكنه في الآن ذاته يقويه ويضاعفه ، وذلك إذ يظهر لهم ان انتصارهم يرمز إلى انتصار الباطل كما ان انكسارهم يرمز إلى انكسار الحق . وذلك كله يؤدّي بهم إلى تمثّل الخزي الذي لحق بهم ، ويضاعف شعورهم بالمنكر ، ويذهب بهم في الآن ذاته للاشتداد في القتال ، ليمحو ذلك العار ، ويستعيدوا حقهم السليب ويدحروا الباطل . لا شك ان الإمام عليّاً لم يكن يتمرس بالمقابلة الخطابية تمرساً واعياً كما كان يفعل بعض الخطباء اليونانيين ، وذلك لأن الفنان العبقرى ، يضمّر في نفسه الاصول الفنية ، ويتصرف بها ، ويدأب على العمل بتأثيرها ، دون أن يعنيه . فهي تحدس له حدساً وجدانياً غامضاً من خلال تمرسه بالأثر الفني . وبقيني أن هذه الخطبة تمثّل صحة الأدلة والبراهين الخطابية ، فضلاً عن المقابلة ، إذ أن الامام وفق في هذا الاسلوب الداخلي للخطابة بالرغم من أنه لم يتمثله تمثلاً نظرياً كأرسطو .

ثامناً - الاخلاص والمقابلة : ولا يذهبن بنا الظن ان الخليفة كان يتحدث عن الباطل والحق من فمه دون وجدانه ، بل على العكس ، فان لإيمانه الراسخ بحقه هو الذي أورى لديه ذلك الغضب الذي ما برح يتلهَّب منذ مطلع الخطبة . فالاخلاص هو العماد الأول في الخطابة وهو الذي يفجِّر المعاني ويوحى بالأساليب لإحياء نفسياً شديداً التأثير .

ومهما يكن ، فإن المقابلة تظهر في اسلوب الامام ، جميعاً ، خلال هذه الخطبة ، وقد تردَّد عليها في قوله : يغار عليكم ولا تغيرون ، تغزون ولا تغزون ويعصى الله وترضون . وهذه التهمة التي ينيطها باتباعه ، هي من أشد التهم عيباً ، خاصة بالنسبة لطبيعة العقلية العربية التي كانت ترى في الدفاع عن النفس والابتعاد عن الذل ، مظهراً للبطولة ينبغي ان تقتصر عليه غاية الحياة ، جميعاً .

تاسعاً - البرهان الخطابي : وكما اعتمد الامام على البرهان الخطابي في مستهل الخطبة ، نراه يعتمد اليه ، أيضاً ، في قوله :

« فاذا أمرتكم بالسير اليهم في أيام الحر ، قلم ، حمارّة القيظ ، أمهلنا حتى يسبّخ عنا الحر ، واذا أمرتكم بالسير اليهم ضحى في الشتاء ، قلم ، أمهلنا ، حتى ينسلخ عنا القر ، فانتم ، والله من السيف افر . »

ان هذا الكلام المحكم المتراس ، الموصول ، مما كنا نشهده في الخطبة الجاهلية من جمل تجتمع على غير الفة او تواصل ، وابن هذا النقاش المعتمد على البيّنات والبراهين ، مما كنا نشهده من افكار مبتسرة . فهو في البدء يعرض لأوامره ثم يذكر اجوبتهم ، وينتهي اخيراً ، إلى أن تلك الاجوبة توحى بان هؤلاء القوم جبناء يهربون من مواجهة السيف . لا شك ، ان النتيجة التي خلص اليها الخليفة هي نتيجة نفسية بخلاف النتائج المنطقية كما قدمنا ، لكنها بالرغم ذلك أشد تأثيراً من اليقين المنطقي ، لأنها تتوسل بالادلة المنطقية في سبيل بعث

حالة نفسية . لهذا يمكننا القول ان الأدلة والاقيسة الخطابية لها يقين المنطق وحرارة العاطفة والوجدانية .

عاشراً — الثورة : إلا ان الامام لا يعم ان يصدف عن العرض والجسد والبيئات ، ويظهر نغمته سافرة دون تقية فيما يخاطبهم بقوله : « يا أشباه الرجال ولا رجال ، حلوم الأطفال ، وعقول ربات الحجال » . وهذا القول هو شبيهة باللعنة لشدة النعمة التي تتلهب فيه . ولا نحسب ان الامام تخلى عن حسه المنطقي بالرغم من توتره واربداد وجهه بالعبوس والقنوط والنعمة . فهو يقول لمؤيديه لمنهم رجال وليسوا كالرجال ، ثم فسر ذلك في الجملتين اللاحقتين ، عندما جعل لهم أحلام الأطفال ، ونفسية النساء . فهم اذن عظيمو الهامة يوهمون الرائي انهم يسعون لأمر جليل ، بينما في الواقع يكتفون من الحياة بالعيش الدليل يهابون الأمر اليسير كالأطفال ، ويجبنون عن الحرب ، كالنساء ، ولقد انحدر الإمام بمؤيديه ، لكنه لم يصل في انحداره الى تشبيههم بما هو دون الانسان . ولعل ذلك يعود الى عفته وتصونه ، وبالرغم من نغمته الشديدة عليهم ، لم يبح لنفسه ان يدع لميوله مجالاً لكي تسفّ به الى مستوى تأنفه تقواه وعفته .

حادي عشر — الغيظ واليأس : ويخيل لنا ان الحالة التي يعبر عنها في النهاية هي مفعمة باليأس . وقد ظهر ذلك ، خاصة في قوله :

« وددت ان الله اخرجني من بين أظهركم ، وقبضني الى رحمته ، من بينكم ، وأني لم أعرفكم معرفة ... »

ولا يشفع في هذا اليأس ما نراه في الجمل الاخيرة من محاولة للتفاخر كان الإمام يأنف عنها أشد الأنفة .

أ - طبائع الاسلوب وأدواته :

أولاً : اللفظة المفردة : معظم ألفاظ الخطبة دانية المعنى ، متداولة ، كما أن بعضها عسير الأداء بالنسبة إلى عصرنا ، وإن لم يكن ينعسر فهمه في عصر الإمام . مثال ذلك دُيِّثَ بالقماعة ، ضرب على قلبه بالاسداد ، حمارة القيظ ، صبرة القر . السدم - نغب التهمام ، وهي قليلة العدد إذا قرئت بما دونها ، لكنها تنم عن تضلع الإمام باللغة وتخيرها منها اللفظة المباشرة الخاصة بمعناها . وليس لألفاظه المفردة خصائص ظاهرة ، لأنه لا يحتملها على غير محلها ، ولا يغشاها بالظلال الإيحائية المبتوثة بشأ غامضاً للولوج إلى ضمير القارئ . .

ثانياً : العبارة : إذا كانت اللفظة المفردة لفظة عامة مأثورة ، فإن عبارة هذه الخطبة تمتاز بخصائص متعددة ، لم يكده الخطيب يغفل فيها أي أسلوب من أساليب البلاغة أو أية صبغة من صيغ الأداء ، يلونها بألوان نفسه وانفعالاته وفقاً لتطورها بين الرثكود والعنف والصخب . فقد توسل القسم والتعجب والتداء والاستفهام والاستفتاح والشرط والتمني وأفعال التفضيل والأمر المطلق والمفعول لأجله ، بالإضافة إلى الاسجاع والجناس والطباق وما إليها .

١ - القسم : لجأ الإمام إلى القسم باللام من طبيعة الموضوع القائم على الحشد والتأكيد ، كقوله : - فوالله ما غزري قوم - فيا عجباً والله - فأنتم والله من السيِّف أفرأ - معرفة ، والله ، جرأت ندماً .

٢ - التعجب : وهو إحدى وسائل التأكيد بالدَّهْشَة والاستغراب . به يتحرك الانفعال وتخرج العبارة عن أساليبها المباشرة الرتيبة . نرى ذلك فيما يلي :
فيا عجباً ، والله يُسميت القلب ويجلب الهم - لله أبوهم - وهل أحد منهم أشد لها مراساً .

٣ - النداء : وقد تلوّنت صيغته بلون المعنى الذي تعبر عنه . فقد دلّ حيناً على التعجّب في مثل قوله : فيا عجباً ، وعلى النعمة والغيظ في مواضع أخرى .
٤ - الاستفهام : ولم يعرض له إلاّ في فلذة واحدة إذ قال : وهل من أحد أشدّ لها مراساً ؟

٥ - الاستفتاح : وهو من الحركات والتّهاويل اللفظيّة الماثورة في الخطابة منذ الجاهلية كقوله : أما بعد - ألا وإني قد دعوتكم -

٦ - الشرط : وقد جرى فيه الإمام علي على مجراه الشائع في قوله : فمن تركه رغبةً عنه ألبسه ثوب الدّل - فإذا أمرتكم بالسّير اليهم في أيام الصيف وإذا أمرتكم بالسّير اليهم في الشتاء .

٧ - التمني : وهو كالتعجّب والاستفهام والنداء يمثّل حركة من حركات الانفعال ، وقد عرض له في جملة واحدة : لوددت لو أنّي لم أعرفكم .

٨ - أفعال التفضيل : وهي إحدى أبلغ صيغ الغلوّ المباشر . وقد ألمّ به في نهاية الخطبة بقوله : وهل أحد منهم أشدّ لها مراساً ، وأقدم فيها مقاماً ؟

٩ - الأمر : عرض له في السرد على صيغة القول : اغزوهم ..

١٠ - المفعول المطلق والمفعول لأجله : قبحاً لكم وترحاً - فمن تركه رغبة عنه . - كل ذلك فراراً .

١١ - الجناس : لم يتعمّده تعمداً بل خطر به في جمل مجزوءة وبشكل نسبيّ ناقص : اغزوهم قبل أن يغزوكم - تغزّون ولا تغزون - ندماً

١٢ - الطّباق : وقد اعتمده في كثير من الجمل لاتّفاقه وطبيعة موضوعه القائم على المعارضة والنّقض . نفع عليه فيما يلي :

- سيم الخسف ومنع النصف - ليلا نهاراً - سرّاً وإعلاناً - اجتماع

هؤلاء على باطلهم ونفرتكم عن حقكم - يغار عليكم ولا تغيرون - تغزو ولا تغزون - حمارة القيظ وصبارة القر - الصيف والشتاء - الحر والقر
١٣ - السجع : لم يسرف فيه الإمام إسراف سواه ، لكنّه ألمّ به ، ،
ذلك ، لضرورة الإيقاع ، كما في قوله :

- ضرب على قلبه بالأسداد وأدبل الحق منه بتضييع الجهاد - سيم الخسه
ومنع النصف - تواكلتم وتخاذلتم - ولا تغيرون ولا تغزون - ترضون
الحر والقر - أشباه الرجال - حلوم الأطفال - ندماً وسدماً - العصيا
والخذلان .

ب - أساليب التجسيد :

١ - الإخبار الوصفي : ونعني به أن يعين الأديب معنى في لفظه ، ثم يخبر
عنه وينعته ويجمع عليه الأفكار والخواطر . تقع على ذلك في مثل قول : الإمام
« الجهاد باب من أبواب الجنة ، فتحه الله لخاصة أوليائه ، وهو لباس التقوى
ودرع الله الحصينة وجنته الوثيقة » . فهذه الجملة مرتبطة بمعنى واحد في لفظ
واحدة هي الجهاد ، وقد وردت سائر الجمل كخبر لها يعين خصائصها بالقوا
ان الجهاد باب الجنة . وقد كانت هذه النعت الأولى ، ثم اردف بنعت ثانية
أو خبر ثان بقوله إن الله فتحه لخاصة أوليائه ، محدداً بذلك المعنى الأول . وفيه
لحق من جمل ، يكرّر ذكر الجهاد والإخبار عنه ، فإذا هو لباس التقوى
أي ان من يرتدي بزّته ودرعه وسيفه ، يكون كمن يصلّي ويخشع لحالقه .
ثم تتوالى الجمل بالنعوت والإخبار ، طاغية على المقطع الأول كلّّه ، وهو
مقطع تقريريّ ، هادئ ، مستكين .

٢ - الصورة والفكرة : تتولد الصورة عندما يمتنع عقل الأديب عن إيضاح
الأفكار والخواطر ، ليجسّدّها بمشهد أو حادثة . وهذه الخطبة تراوح بين

الفكرة الذهنية المتحركة في إطار العبارات الانشائية كالتمني والاستفهام والنداء كما قدّمنا . والصورة المتولدة من إضافة المعنى الذهني إلى شكل أو ظاهرة حسية . وهكذا نفطن إلى معنى قوله : « لباس التقوى » إذ جسّد التقوى ، وهي معنى ذهني ، نفسي ، باضافتها إلى اللباس . وقد لا تتولد الصورة من الاضافة بل من الاخبار كقوله : « الجهاد باب من أبواب الجنة » .

ومثل هذه التعبيرات تنمّ عن عمق في الرؤيا وبعد في حدود الخيال إذ يقدّر للأديب أن يبصر المعاني بحدقة في نفسه . ففي قوله مثلاً : « ألبسه الله ثوب الذل » نرى توحيداً بين المشهد الحسي ومضمونه النفسي او تماثلاً بين المضمون النفسي والمشهد الحسي . وذلك يعني أن الثوب . وهو مظهر حسي . يضمّر دلالة نفسية ، يطلعك على واقع صاحبه ، فيوحى ، حيناً ، بالفقر وحيناً بالذل والشقاء ، وأحياناً بالنعمة والسلطة والجبروت . وهذا يؤكد لنا ان الإمام كان يفيد من تجاربه وخبرته في العالم الحسي وما يقابلها في عالمه النفسي . واذا ما عكسنا التفسير لقلنا إن الذلّ معنى لا شكل ولا إطار له ، وقد تولاه خيال الخطيب ، فأناط به شكلاً ، فاكتشف الملامح المادية في الأحوال النفسية . وقد لا يعدو ذلك قوله : « وضرب على قلبه بالأسداد » تعبيراً عن الضلال وعمى البصيرة .

٣- الإيقاع : وهو بالنسبة إلى الخطبة كالوزن والقافية بالنسبة إلى الشعر . واذا كانت الخطبة فنّاً نثرياً ، في ظاهرها ، فإنها ، في روح ادائها ، أدنى إلى الشعر لصدورها عن الانفعال وأخذها بالتهاويل اللفظية والخيالية ، وبخاصة لأنها تهدف إلى التأثير وإثارة الانفعال . ولقد صحب الإيقاع الخطبة ، منذ عهدها الأول ، في الجاهلية عبر أسجاع ظاهرة الصنعة كقول قس بن ساعدة : « أيها الناس ، اسمعوا وعوا ... » - ولقد قام الإيقاع في هذه الخطبة على مقومات عديدة ، أهمها :

أ- الجناس والطباق والأسجاع ، وقد أشرنا إليها في طبائع العبارة .

ب - التوازن في الجمل ، حتى تبدو وكأنها أشطر متوازية كقوله :

- هو لباس التقوى ودرع الله الحصينة

- ليلاً ونهاراً وسراً وعلناً

- يبيت القلب ويجلب الحم

- شنت الغارات عليكم - وملكتم عليكم الأوطان

- اجتماع هؤلاء القوم على باطلهم - وتفرقكم عن حقكم

- قبحاً لكم وترحاً - حين صرتم غرضاً يرمى

- هذه حذارة التريظ ، أمهلنا يسبح عنا الحر - هذه صديارة القر ، أمهلنا

- ملأتم قلبي قبحاً وشحنتم صدري غيظاً

ج - تشابه صيغ الألفاظ في الوزن ، أي أن ترد الألفاظ متتاركة في صيغ

صرفية متشابهة . مثال ذلك : الحصينة - الوثيقة - نهاراً وعلناً - شنت

وملأتم - حلوم وعقول - لم أركم ولم أعرفكم - جرّت وأعقبت .

ملأتم وشحنتم وأفسدتم . أشاء مراساً وأقدم مقاماً - نهضت وبلغت .

- توزيع حروف اللين ، وهو أمر يعسر التدليل عليه ببيّنات حاسمة .

إلا أننا ، مع ذلك ، نشعر به كنغم عام يطغى على معظم الخطبة .

٤ - التكرار : قد يعتمد الخطيب إليه تعبيراً عن إلحاحه بالفكرة وتأكيد

لها ويشترك فيه ، غالباً ، اللفظ مع المعنى كقوله : « هو درع الله الحصينة

وجنته الوثيقة » . فالجنته هي تكرار معنوي لفظي للدّرع والوثيقة هي تكرار

للحصينة في معناها . كأنهما أشبه بلفظة واحدة . وكذلك قوله : « البسه ثوب

الذل وديث بالصفار والقماء » حيث ترادفت اللفظ « الذل والصغار والقماء »

- أو قوله : « سيم الحسف ومنع النصف » ، والجملتان ننطويان على معنى

واحد . ونقع على بعض التكرار في الجمل التالية :

ليلاً ونهاراً ، ، سرّاً واعلاناً - تواكلتم وتخاذلتم . فقيحاً لكم وترحاً . -
يغار عليكم ولا تغيرون وتغزون ولا تغزون ، إذا أمرتكم بالسير اليهم في ايام
الصيف ... إذا أمرتكم بالسير اليهم في الشتاء » . « حلوم الأطفال وعقـول
ربات الحبال » « لم أركم ولم أعرفكم » « جرت ندماً وأعقبت سدماً » « لقد
ملأتكم صدري قيحاً وشحنم صدري غيظاً » . « العصيان والخذلان » .

ولا يقتصر هذا التكرار على غايته الممنويّة ، بل ان له غاية إيقاعية من توافق
صيغ الألفاظ والجمل .

هـ - الأدلّة والبراهين والمقابلة وقد أشرنا اليها في مظاهرها .

خلاصة : ألّف الإمام عليّ في هذه الخطبة نزعات ثلاث متباينة أو متوافقة ،
وهي النزعة الدينيّة والنزعة السياسيّة والنزعة البلاغيّة . واذا كانت نزعتا
الدين والسياسة متوافقتين ، فإن النزعة البلاغيّة ، قد تنزرد عنهما أو تنخزل
بهما . إما أن تطغى واما أن تزول . أما الإمام فقد وفق في تأليتها مع تيسر
النزعتين ، تخدّمهما وتضاعف من وقعهما وتيسر له .

الامثال

نماذج من امثال الامام علي بن أبي طالب

تمرّس الإمام عليّ بالآفات وتواقع معها تواقعاً مريراً فاجعاً ، وخبر ضمائر الناس وعجم عيذانهم عن كُتُبٍ ، وخلص من ذلك كلّهُ إلى آراء وحكم ، بعضها مثالي ، وبعضها عمليّ ، بعضها متّشدّ ، وبعضها ساخط ، إلا أنها تنطوي ، جميعاً ، على عظة ونصح يفيدان الانسان في أمر دينه ودنياه . وحكيم الإمام شاملة لا تغفل عن أيّ معنى من معاني الحياة ولا عن أية قيمة من قيمها ، بل ان حكمه كانت ، في معظمها ، محاولة لتحديد تلك المعاني ، وبلورة تلك القيم وجلالاتها . ولا مجال لتقنين تلك الحكم وضبطها في موضوعات عامة ، لأنها متشابكة المعاني ، تدخل معظمها في إطار موضوعات عديدة . إلا ان طبيعة الدراسة تقتضيها بعض التصنيف فنقرّب منها ما يتقارب في وجه من وجوه القول ، ونضبطها تحت عناوين شكلية ، لإيضاحاً وتيسيراً لها .

١ - الحكم المتعلقة بالمعاشرة والعلاقات العامة :

يوصي الإمام في هذا الشأن بحسن الأحذوثة واللّين والمودة ، ، ليكسب المرء حبّ الآخرين ، فيقبلوا عليه ويواصلوه ، ويتمنوا عشرته : « خالَطُوا النَّاسَ مُخَالَطَةً إِنْ مَتَّمْ مَعَهَا بَكَتُوا عَلَيْكُمْ . وَإِنْ عِشْتُمْ حَنَوْا إِلَيْكُمْ » . وهو يرى أنّ اكتساب الأعوان والأصدقاء دليل على الصلاح والقدرة ، لأن أعجز الناس مَنْ أعجز عن اكتساب الإخوان ، وأعجز منه مَنْ أضع من

ظفر به منهم » . فالصداقة دلالة على فضيلة النفس وحسن التصرف والمبادرة .
إذ ان الانسان لا يقبل على سواه الا إذا أنس فيه الخير والمسالمة والالفة .
الصداقة تجسيد لواقعه وتمثيل عليه . فان كان قاسي القلب ، فظّ الطَّبَّاع ،
خَلَوْفاً ، عديم الوفاء ، تباعد وجلا الناس عنه ، وإن لانت عريكته ، وعذبت
أخلاقه ، وانضبطت نفسه ، وظهر منها الصدق وبانت عليها الاستقامة ، تكاثر
الأصحابُ حواله ، وربطوا أسبابهم به : « قلوبُ الناسِ وحشيّة ، فمن
تألّفها أقبلت عليه » . فالناس ينفرون ويتجافون ، حتى إذا أسلفت لهم المودّة ،
وقدّمت لهم الرّفق ، وشعروا أنك تصادقهم ، وتعطف عليهم ذهب عنهم
توحش الطباع ، ولانت قسماؤهم ، وانفجرت لك أساريهم ، وتفتّحت
قلوبُهم . فكيف إذا هم بادأوك المودّة ، وقدّموا لك الفضل : « إذا حُيِّتْ
بتحيّةٍ فحيٌّ بأحسن منها وإذا أسديتُ اليك يدٌ ، فكافئها بما يُربى عليها ،
والفضل مع ذلك للباديء » . ولا ينبغي أن تتخذ التحيّة ههنا بمعناها المباشر ، بل
بما تشير اليه من عمل المعروف ، وسبق في الفضل . فقد يحیی الانسان سواه
بلسانه ، ويحييه بعمله وتصرفه معه ووقوفه إلى جنبه ، يحييه بالجميل والوفاء ،
وصيانة حُرّماته وكرامته وحفظ جبرته . فثمّة قوم يأنفون من أن يحيوا من هم
دونهم ، يحقّرونه ويضائلون من قدره ، ويعتزّون بحسبهم ونسبهم ومنصبهم ،
والإمام يفتن إلى ذلك فيشير اليهم بالقول : « قيمةُ كلِّ امرئٍ ما يحسّنه .
والشريف الرّضي ، جامع كتاب « نهج البلاغة » يُردف من هذه الحكمة
بقوله : « إنها الكلمة التي لا تعاب لها قيمة ، ولا توزن بها حكمة ، ولا تقرن
إليها كلمة » . وليس احتفال الشريف وتعظيمه لها إلا لما تنطوي عليه من تعديل
في القيم الاجتماعية ، وتقاليد الشرف المتوارث ؛ وهو وإن لم يُفصّل معناها ،
ويبرر إعجابها بها ، فقد فطن بالحدس إلى عمقها وثوريتها ، فكأن الإمام أراد
أن يقول من خلالها ، إن قيمة الانسان بأنسانيته ، قيمته بنفسه ، وقدره فيما
يقدر عليه . وكان معاصروه يقحمون عليه قيماً مصنوعة ، زائفة ، قيمة المال

والجاء والسلطة والنسب ، وقد جاء الإمام يُسْقِطُهَا ويعرّي الانسان عنها ،
ويهبه قيمة لذاته من ذاته . هذا القول يظهر الجانب الانساني المطلق في حكم علي
إذ أحسّ بالفروقات الاجتماعية تنهض وتقوم على أسس مزورة وبخاصة عندما
تفسد الأمم وتختلّ مقاييس الأشياء : « يأتي زمان لا يُقَرَّبُ فيه إلا الماحل ١ ،
ولا يُطَرَّفُ فيه إلا الفاجر ، ولا يُضَعَّفُ فيه إلا المنصف » . والإمام يدلّ ،
هنا ، على الفضيلة من سيطرة الرذيلة وتَعَسَّفِها ، يعزّز عليه ، بل يحقّق أن
يقدم رجل السعاية على رجل الكفاية ، وان لا يطرَب الناس ويأنسوا إلا
للخلاعة والخلعاء وأن يسود حديث الفسق على أحاديث الصديق ، وان يستهان
بصاحب الحق لضعفه عنه وعجزه لإزائه .

ويميل الإمام في تقدير الفضائل وتحديد ميلها نفسياً ، داخلياً ، انها تنبع
من الوجدان ، وتظهر في الموقف الأخلاقي ، أكثر مما تبين بالأعمال والتصرفات
المادية : « قَدَرُ الانسان على قَدَرِ هِمَّتِهِ ، وصدقُهُ على قَدَرِ مَرْوئَتِهِ ،
وشجاعته على قَدَرِ أَنْفَتِهِ ، وعَفَّتُهُ على قَدَرِ غَيْرَتِهِ » . وتحديد الفضائل في
هذه الحكمة يقوم على مقارنتها ، بعضاً ببعض ، يعرف إحداها بالآخرى ،
ويكشف معنى فيها من مقابلته بمعنى سواها . أما تقدير المراء بقدر هِمَّتِهِ ، فقد
عَرَضْنَا لَهُ ، قبلاً ، واستنفدنا غرض القول فيه . أمّا تقدير الصّدق بقدر
المروءة ، فيعني أن القول لا يجدي إذا لم يصحبه العمل ، فيحقّقه ، ويمنحه
وجوداً فعلياً . المروءة هي صدق عملي ، صدق في العاطفة الانسانية . صدق
في محبة الآخرين والتفاني لأجلهم . وكذلك ، فإن الشجاعة ليست في قوة الساعد
واقترحام المعارك ومواجهة الخصوم ، بل هي بطولة العزم في النفس ، هي
الإباء والرفض ، وعدم الإذعان لمصير الذلّ الذي يقسر عليه . الشجاعة هي
في الأنفة ، أي في قبول الاضطهاد والخسارة والكرهية ، دون أن نمالئ أو
نتخلى عن موقف أو نكاذب الناس لاجتناء فائدة أو قضاء مصلحة .

١ - الماحل : الساعي بالوشاية عند السلطان .

أما علاقة العنة بالغيرة ، فتننتج من انطواء معنى العفة على التضحية والترفع وانعدام الانانية . العفيف يترفع ويتصوّن ، ويتعاضد على الشهوة التي تغرر به ويتيسر له إشباعها ، ومن تعفف عن اجتلاب الحظوة لنفسه ، يغتبط بان يسوق الخير لسواه ، يغار عليه ، يسعته ، يمنحه من اهتمامه وعنايته .

إلا أن للعفة وجهاً آخر . « العفاف زينة الفقر » وهذا الضرب من العفة ، هو أعظم بطولة من أي نوع آخر ، لأن عفته ليست عفة الاختيار والشبع والقدرة ، بل عفة عن الشيء مع الحاجة إليه واحتمال العذاب والبؤس من دونه . إذا عفّ الغني ، فلا جدارة ولا استحقاق له ، لأنه عفّ عمّا هو هو بغنى عنه ، عمّا يقوى على امتلاكه ساعة يشاء ، وقدرة امتلاك الشيء تفقد الشيء قيمته ، بينما العجز والحاجة يضاعفان من الرغبة ، كما أن الحرمان يزيد من قيمته . فإذا عفّ الإنسان ، رغم حوافز الألم والحاجة والحرمان ، عندئذ ، تكون عفته عفة حقيقية ، عفة ذات جدارة ، لأنه قهر نفسه من خلالها وانتصر عليها .

وثمة عفة اللسان عن النيمة والكذب والأذى : « واجعلوا اللسان واحداً ، وليخزن الإنسان لسانه ، فإنّ هذا اللسان جموحٌ بصاحبه . والله ، ما أرى عبداً يتقي تقوى تنفّعه ، حتى يخزن لسانه ، وإن لسان المؤمن من وراء قلبه . وإن قاتب المنافق من وراء لسانه . لأن المؤمن إذا أراد أن يتكلّم بكلام ، تدبّره في نفسه ، فإن كان خسيراً أبداه . وإن كان شراً واره ، وإنّ المنافق يتكلّم بما أتى على لسانه ، لا يدري ماذا له وماذا عليه » .

هنا يعرض الإمام للمصدق والكذب ويتكلم عن اللسان كناقل للخير والشر ، وهو يطلب من أتباعه ان يكون لسانهم واحداً : وتوحيد اللسان دعوة إلى القول الواحد ، فلا نعدّل من الواقع والحقيقة ، وفقاً للظروف والأشخاص او لفائدة نفيدها . ان نتكلم الحق والحق واحد ، ولعلّ الإمام يشير هنا إلى ذوي الأغراض والغابات الذين يطلقون ألسنتهم ، فيختلفون في رواية الخبر الواحد

او عرض الحقيقة الواحدة ، يحدفون ويضيفون ، يقدمون ويؤخرون ، يحادثون فلاناً بهلماً ، وآخر بذلك ، يستعبرون لكل مقام لساناً يصلح له ؛ ولندع لساننا منوطاً بعقلنا وإرادتنا ، ولا نطلق له عنان الباطل والنفاق .

إلا ان الإمام لا يصدر في تعاليمه عن العقل والخبرة وحسب ، بل يصدر قبل اي شيء ، عن يقين ديني يؤمن به . فأخلاقيته هي الاخلاقية الدينية ، والفضيلة التي يبشر بها ويدعو اليها هي التي تجعل الانسان مؤمناً ، والرديلة التي ينهى عنها هي التي تجعل الانسان كافراً . فالثرثار المهذار الذي لا يجعل قلبه يترصد لسانه ، بل يدع لسانه يسوق قلبه ، هو المنافق المشوب الايمان ، لأن اللسان اذا عبر عن القلب ، كان صادقاً ، مخلصاً ، وفضلاً عن ذلك لا ينطق الا بالرفق والمحبة والرحمة . القلب هو باعث هذه الفضائل ، وهو مركزها . فالقول ليس حقيقة ان يقال الا اذا كان في سبيل الحقيقة والمحبة .

ومثال ذلك ، ايضاً هذه الحكمة : « الكلامُ في وثاقتك ما لم تتكلم » ، فإذا تكلمت به صرت في وثاقه ، فاخزن لسانك ، كما تخزن ذهبك وورقك فربَّ كلمة سلبت نعمة ، وجلبت نقمة . »

٢ - العلم :

أ - العلم والمال : ثبت للإمام عليّ ان الناس يميلون إلى المال عن العلم ، ويستوثقون به عليه ، ولا يرون خيراً الا فيه او قوة من دونه . يكتزون به كنزاً لا يقدرون الربح والخسارة الا به ، ويشقون بجمعه ويتعسسون بانفاقه وبذله . وفي ذلك يقول : « العلمُ خيرٌ من المالِ ، العلمُ يحرسك وأنت تحرسُ المالَ والمالُ تُنقصُه النِّفقة ، والعلمُ يزكو على الإنفاق ، وصنيعُ المالِ يزولُ بزواله - العلمُ حاكمٌ . والمالُ محكومٌ . هلكَ نخزانُ الأموالِ وهُمُ أحياءُ . والعُلَماءُ باقون ما بقي الدهرُ » . فالمال يقتضي حراسة ، والحراسة توحى بالتيقظ الدائم ، بالحذر ، وهذان يورثان القلق ويؤديان إلى الهموم ؛

الحراسة تقتضي من صاحب المال ان ينفق من وقته ومن جهده العقلي ومن نفسه ليُحفظ المال ، فنحن لا نملك مالنا . بل هو يملكنا : هو يرتبنا . ويرتبن تفكيرنا ويشغل خاطرنا . ومع هذا ، فلا بدّ للمال من ان يُنفق فينقص ، وفي نقصه غصّةٌ ومشقّةٌ ، ومهما تدنّقنا به ، وحرصنا عليه . فإن الحاجة والضرورة تقتضياننا النفقة . اما العلم ، فلا ينقص اذا أنفقنا منه ومنحناه إلى الآخرين ، بل إن النفقة تجلوه وتبلوره وتنضجه وتزكيه . فنحن نمتلك المال امتلاكاً مؤقتاً ، نملكه ولا نملكه ، لأننا لا نقوى على الاحتفاظ به ، أما العلم فنمتلكه امتلاكاً دائماً ، نملكه بالفعل ومن كسبه كسبه طيلة حياته . وبقي من دونه بعد مماته ؛ ولعل الإمام كان يشير إلى هذه الفكرة في قوله : « هلك خزان الأموال وهم أحياء » ، والعلماء باقون ما بقي الدهر » . المال يهلك اصحابه بتدبيره وتكثيره والابقاء عليه ، يحزنون ان يثمروه ، فيضيع ، ويشفقون ان يحزنوه فيخسروا فائدته ؛ وهم بين هذ وذاك ، يشغلون به . ويتكرّسون له فتحيط بهم الهموم ، وتحتاجهم الوسوس . فيقتلهم الهم والغم ، وهم أحياء . المال الذي يعتصم به الانسان لا يعصمه ، بل يوري به الجزع والفرع ، والغنى الحقيقي هو غنى الانسان بعقله ، ولا فقر حقيقياً الا الجهل وضعف العقل : « لا غنى كالعقل ، ولا فقر كالجهل . ولا ميراث كالآدب » . والغنى هنا بمعنى السعادة والنجاح . المرء يسعد بعقله ويشقى به ، فمن أحسن التفكير استقامت سيرته وأعماله وقدّر الاشياء أقدارها الحقيقية ، فلم لا تغرّر به ، ولم تتعاطم عليه . أما اذا كان جاهلاً ، فانه فقير ، كأنه لا يملك مادّة السعادة ، بل يكون تاعساً ، واهماً ، تقوى عليه المادة وهو لا يقوى عليها .

ب - العلم والعمل : والحكمة تقضي بأن لا يعمل الانسان دون ان يعلم ، وان لا يعلم دون ان يعمل ، بل ان يتقدم العلم كل عمل ، وان يلحق العمل بكل علم نعلمه . اذ لا جدوى من علم نعلمه . ولا نحققه ، او عمل نعمله ولا ندري قيمته وغايته . ضلاله وصوابه . خيره وشره . العلم والعمل

متلازمان . متكاملان : ينسوان جنباً إلى جنب كالسبب والنتيجة أو النتيجة والسبب : « العلمُ مقرون بالعدل ، فمن علم عمل ، والعلم يهتف بالعمل ، فإن أجابه وإلا ارتحل عنه » . ومن قوله : « من أطال الأمل أساء العدل » أي ان الذي يُغرق في التفكير والكلام ، يتشوق إلى الشيء ولا يسعى إليه ، فان أمله يخيب ويسوء عمله ويصاب بالفشل .

٣- الغنى والفقر : للإمام رأي خاص في المال ، ، قدّمنا شيئاً منه في مقارنتنا بينه وبين العلم . وهو يفضح خدعته وزيفه ، ولا يبرح يحذر الانسان من باطله . فالمال هو مادة الشهوات أي انه يشوّق إلى الحرام ، ، ومن يمتلكه تدعن الشهوة وتيسر له . فهو يبتاعها ابتياعاً . والمال يورث الظلم إذ ينخم به معشر من القوم ويتصور آخرون : « ما جاع فقير الا بغنى غني ، والله تعالى سائلهم عن ذلك » . الغني الذي يخترن ماله ويتقشّر به ، يمنع عنه سواه ، يأخذ ماله وما لهم منه ؛ وفي ذلك إشارة إلى ما ندعوه في عصرنا عدالة اجتماعية في كسب الكاسبين ما يفي برزق سواهم ممن لا يكسبون او يكسبون ما لا يقوم بأودهم .

إلا أن من يحيط بأراء عليّ في المال إحاطة كاملة ، يراه يقف منه موقفاً حائراً ، فهو حيناً يرذله ويمقته ويستخف به ويقلل من قدره . وحيناً آخر يصوّر فاقده بصورة الشقاء والبؤس تحيط به القسوة والغربة : « الغنى في الغربة وطن والفقر في الوطن غربة » . والغربة تعني الوحشة وعدم الانتماء الى الجماعة التي يحيا الانسان فيها ، فهو يعجز أن يسير سيرها ، أو أن يقف وقوفها وأن ينفق إنفاقها ، فيعتزل الناس ، ويتجنب مجالسهم أو هم يتجنبون مجلسه ، فيشعر أنه غريب ، لا صديق يصادقه .

والإمام يخشى أذى الفقر ، ويجزع منه على ابنه : « يا بني » ، إني أخاف عليك الفقر ، فاستعذ بالله منه . فإن الفقر منقصة للدين ، مدهشة

للعقل ، داعيةً للمَقْتِ . ويتناول في مقام آخر . مظهرًا سيخطه على
الفقر : « لو كان الفقير رجلاً لقتلته ببيني ها . »

وهكذا فان المال مظهر من مظاهر عبودية الإنسان . يعمل لاكتساب مال
يحتقره ، دون أن يكون له غناء عنه ؛ ندفع لقاءه عمرنا ولا يعطينا إلا شيئاً
مادياً تتضور معه النفس . وتبقى نخاوية .

وهكذا كان الامام في شتى حكمه ، يقيّم المال بالنسبة إلى الدين . فيرى
الإنسان زائلاً عنه وهو باقٍ بعده ؛ يجمع ماله للوارث ، لا يفيد منه : « يا
ابن آدم ما كسبت فوق قوتك ، فأنت فيه خازنٌ لغيرك » . ويقول
أيضاً : « إن أعظم الخسرات يؤم القيامة ، حسرة رجل كسب مالا في
غير طاعة الله ، فورثه رجلٌ . فانفقته في طاعة الله سبحانه . فدخّل
به الجنة . ودخّل الآخر به النار » .

٤ - معرفة النفس : بين الإمام عليّ وسقراط تقارب في الحكمة . فقد
أثر عن سقراط قوله : « اعرف نفسك » ومن خلال هذه المعرفة قدّر له ان
يعرف الحياة والكون وان يعرف الحقيقة والفضيلة والسعادة . ولإمام عليّ بحث
المؤمن ان يعرّف واقع نفسه ، ان يتفحصه وينظر فيه . أبداً . ليستطلع
حقيقته ولا يضل عنها : « هلك امرؤ لا يعرف قدره » . « من نظر في عيب
نفسه ، اشتغل عن عيب غيره » . « كفاك أدباً لنفسك اجتناباً ما تكره
مين غيرك » .

وهذه الاقوال تتفق مع نزعة الامام نزعة داخلية في معظم تعاليمه .
فالفضيلة لا ترد من الخارج بل تصدر عن الداخل ؛ إنها نوع من الانصباط
والتبصر . بحيث يكشف الانسان عيوبه . ويضعها نصب عينيه .
يستذكرها ، دائماً ؛ واذا شاهد عيوب الآخرين تفرّق بها . وتغاضى عنها .
لأنه يظن ان عيوبه لا تتضاءل عنها . عيبهم يذكره بعيوبه . يراها فيها ، فلا

يشمت ولا يعتو . والإمام لا يقنع بذلك ، بل يدعو الانسان إلى أن يتعظ من سواه ، أن يرى عيبه فيتجنبه ، وينأى عنه . فإذا أوقعه الآخرون بما يكره تجنّب أن يوقعهم به ، فعليه أن يكره لسواه ما يكره لنفسه : « اجْعَلْ نَفْسَكَ مَيِّزَانًا فِيمَا بَيْنَكَ وَبَيْنَ غَيْرِكَ ، فَاحْبِبْ لغيرِكَ مَا تَحِبُّ لِنَفْسِكَ ، وَاكْرَهُ لَهُ ، مَا تَكْرَهُ لَهَا » . هذه سنّة يستنها عليّ للناس فيما بينهم ، فيُبصر المرء نفسه في سواه ويعامله ، كما يحب أن يعامل ، فينتفي الحَيْفَ وَالظلم والقسوة والأذى ، فلا قسوي ولا ضعيف ، لا سيّد ولا مسود ، لا مستغل ولا مُستغل ، بل أناس يسعدون باحقاق الحقّ وازهاق الباطل .

• خلاصة : حكم الإمام عليّ وأمثاله تتصف بخصائص نوجزها في ما يلي :

١ - النزعة الدينية : معظم التعاليم التي دعى إليها وقال بها ، لم تصدر عن عقله وحسب ، بل صدرت عن إيمانه الديني وعن نواهي الدين وزواجره ، وعن نظراته العامة إلى الحياة والموت ، وإلى معنى الانسان بالنسبة إلى الحقيقة الدينية .

٢ - النزعة الداخلية : الفضيلة بالنسبة إليه ليس لها وجه ماديّ ، بل بعد نفسي والشجاعة ليست في قوة السّاعد ، بل في قوة النفس وعزوفها وعفتها ، الشجاعة هي في الصبر وقوة الاحتمال . الغنى ليس غنى المال بل غنى المعارف والعقل . الفقر ليس الافتقار إلى المال ، بل جهل الحقيقة والفضيلة .

٣ - النزعة المثالية : لا يُسدي الإمام نصائح تجعل المرء قادراً على النجاح في السّواقع بكل مفاسده وسيئاته ، بل يدعوها إلى أن يرتقي عنه إلى مثال الكمال والفضيلة . لقد صوّر بحكمه وأمثاله الانسان الذي يتمثله في ذهنه ، المتحرر من عبودية نفسه وعبودية الحياة والمال ، الناظر إلى هذه الدنيا كظلّ عابر زائل ، الراغب في الآخرة رغبة محبة وزهد .

الرثاء

نموذج من متمم بن نويرة

لَعَمْرِي، وما دهري بتأبين مالِكٍ ، ولا جزع مما أصاب فأوجعا ١

صفات مالِك

لقد كفَّنَ المنهالُ ، تحتَ ردائه ، فتىً غيرَ مبطانِ العشيَّاتِ ، أروعا ٢
ولا برماً ، تهدي النساءَ لعرسِه ، اذا القشعُ من حسِّ الشتاءِ تقعقعاً. ٣
لبيب أعانَ اللُّبَّ منهُ سماحةً ، خصيب، إذا ما راكبُ الجلبِ أوضعا؛

١ - اقسم بعمري ان دهري ليس بمفني برثاء اخي مالِك ولا هو بمشقى علي لما اصابني من ضرباته الموجهة .

٢ - المنهال : ابن عصمة الرياحي الذي كفن مالكا بشويبه . المبطان : الضخم البطن . غير مبطان العشيَّات : أي لا يعجل بالعشاء ، انظاراً للضيف . الاروع : ذو الروعة والهيبة . يقول ان الذي كفنه كفن فيه امرأ رائع الطلعة ، محباً للضيف لا يتمحل العشاء . بل يتمهل به ، لبلقي عليه من يطرأ من الناس .

٣ - البرم : الذي لا يدخل مع القوم في الميسر لعفوه أو خساسته . القشع : حيلة من جلد . يقول انه يقبل على كل أمر بشجاعة ونخوة ، ولا يتجنب الانفاق بخلا ، بل انه يعمل ويكسب وينفق ولا يدع النساء تمن زوجه ، عندما يشتد عصف الريح في الشتاء بل انه يقوم عليها ويكفيها مؤونتها في كل حال .

٤ - خصيب : كثر الخير . اوضع : اسرع في السير . أي اذا ما اتاه مجذب مسرع وجد عنده العطاء الكثير والخصب والكرم ، اي انه ينفق ويكرم فيما يفتقر الآخرون ويعوزون .

أغرّ كنصل السيف يهتز للندى ، إذا لم تجد عند امرئ السرى مطمعا. ١
ويوماً إذا ما كظّك الخصمُ إن يكن نصيرك منهم لا تكن أنت أضيعا؛ ٢
وما كان وقافاً، إذا الخيلُ أحجمتُ أنا الحرب صدقاً في اللقاء سميدعا. ٣
وما كان وقافاً، إذا الخيلُ أحجمتُ ، ولا طالباً، من خشية الموت، مفزعاً؛
ولا بكهامٍ ناكلٍ عن عدوه ، إذا هو لاقى حاسيراً أو مقنّعاً. ٥

استدعاء البكاء

فعيني ، هلاًّ تبكيانِ للمالكِ ، إذا اذرتِ الريحُ الكنيفَ المرفّعاً؛ ٦
وللشربِ فابكي مالكا ، وللبهمةِ شديدٍ نواحيه على من تشجّعاً؛ ٧

١ - يستكمل معنى البيت السابق ، ويقول انه يهرع للعطاء والنجاة ، من زأ كالسبب ، فيعا
يخيل الآخرون بما لهم .

٢ - كظك : غداك . يقول انه اذا راغبتك خصمتك والملك ، فان تلتى مغارماً ، ضائع الخن
انق ، اذا ما قام الى جانبك وانجذك .

٣ - البسوق : الصلب . السديع : السيد الكريم ذو الهمة العالمة . المعنى انه اذا ما وعن الآخرون
في القتال وتخاذلوا ، نجده صلباً ، لا يتراجع ولا يجبن ، بل يقيم سلى النزال كالسيد الكريم
العالي الهمة .

٤ - يقول انه لا يتراجع اذ تعجم الخيل ، كما انه لا يجزو بعصه هرباً من الموت ، بل يمرض
القتال ولا يفر منه .

٥ - الكهام : الجبان . نكل عن عدوه : نكس وضعف حاسراً : لا مغرر عليه ولا درع .
يد كمل المعنى ويقول انه لم يكن جباناً ، يرتد عن عدوه ، عندا يواجه ، انان دارعاً ام حاسراً .

٦ - الريح والفناء الخطيرة كناية عن شدة وطأة الشناء . انه يسبكي عينيه لآخره ويمدحه وبتحسر
لفغده ، عندما يشتد عصف ريح الشناء فترتفع الكند وندروه . اي انه يبكيه لجدنه الغوم في زمن
الشدة والصيق .

٧ - البهمة : الشجاع . ينحسر ويبكي لفصائل ابيه في المنادمة وأدب الشراب ، اد لم تكن
يساجن او يفحنس ، كما يبكيه لشدته في السدي للبهل الشجاع الذي يردى من دواحيه وينعرض له .

والضيف إن ارغى طروقاً بعيره^١ . وعان ثوى في القدّ حتى تكنّعا^١ .
وأرملة تمشي باشعث مُحثل^٢ ، كفرخ الحبارى رأسه قد تَضَوَّعا^٢ .
إذا ابتدرَ القومُ القِداحَ وأوقدتْ لهم نارَ ايسار^٣ ، كفى مَنْ تَضَجَّعا^٣ .
وإن شهيدَ الأيسار^٤ ، لم يلفَ مالك على الفرث يحمي اللحم ان يتمزعا^٤ .

الجزع وطول الصحبة

أبى الصبرَ آيات أراها ، وأنني أرى كلَّ حبلٍ ، دون حبلِك أقطعا^٥ .
وأني متى ما أدعُ باسمك لا تُجِبْ ، وكنتَ جديراً أنْ تُجِبَ وتُسَمعا^٦ .
وعشنا بخيرٍ في الحياة ، وقبلنا أصابَ المنايا رهطَ كِسرى وتُسَمعا^٧ .

١ - ارغى بعيره : كان من عادة العرب ان الرجل اذا ضل ارغى بعيره اي حمله على الرعاء لنحييه الابل برغائها ، او تنجح لرغائه الكلاب فيقصد الحي . العاني : الاسير . القد : السير من الجلد . تكنع : تقبض ، يمس . يتحسر عليه ايضاً لهراء الى نجدة الضمير الضائع الذي يرغب بعيره ، وللأسير المقيد الذي كان يفنديه ، بعد ان هزل في قده .

٢ - الاسمث : المتلبد الشعر . المحتل : السبي التمذية ، اراد به ولدها . تَضَوَّع : تفرق ، ارد شمر . يبكيه ، ايضاً لنجدته المرأة البائسة التي تسوف ولدها الهزيل ، المذمم النمر البادي كافراخ الحبارى ، اي الطيور الواهة ، الضعيفة .

٣ - الايسار : ج يسر . الشريف الذي يامب بالميسر . تفسجج : تكاسل ، قعد عن القيام بالواجب . القِداح : ج القُدح : السهم في لعب الميسر ، التميمب . يقول : اذا بقي من القِداح شيء لم يؤخذ ، اخذه مع قدحه ، فله عليه غنمه وعليه غرمه .

٤ - شهيد : حنجر . الفرث : حنوة الكرش . يتسرغ : يفرق . يقول لا يمنع نصيبه ان ينسوء الفمراء .

٥ - يتول لا صبر مع ما اراه من معالم وآثار اذكرك اذا رأيتها .

٦ - بنهات لذكر أحب ووتد ، ويقول انه لا يزال يناديه ، دون ان يجيبه ، وقد كان يهرح من قبل الى اجابته ونجدته .

٧ - كسرى : من ملوك الفرس الساسانيين ، وقد يعتبر لقباً لجميعهم في نظر العرب ، تبع : لشب لماوك البن . بسرع في هذا البيت بالانعاط بعظه الدهر ، ويقول اهما كانا سعيدين ، معاً ، في حياتهما الا ان الدهر الذي أحى على الاكامرة والمهابة فرن بنهما وأساهما بالسكد .

وكنا كندماني جديمة ، حقبه من الدهر ، حتى قيل لن يتصدعا ،^١
 فلمّا تفرّقنا ، كأني ومالك ، لطول اجتماع ، لم نبت ليلة معاً .^٢
 فإن تكُن الأيامُ فرّقنَ بيننا ، فقد بانَ محموداً أخي ، يوم ودّعا .^٣
 أقولُ ، وقد طارَ السنّا في ربابه بحدّون يسحُ الماءُ حتى تريّعا :^٤
 سقى الله أرضاً حلتها قبرُ مالك رهام الغواصي المزجيات ، فأمرعاه
 وآثر سيل الواديين بديمة ترشّحُ وُسْميّاً من الثبتِ خروعا ،^٥
 فمنعرجَ الاجنابِ من حولِ شارعِ فروّى جبالَ القرّيتين ، فضلفعا ؛^٦
 فوالله ما أسقي البلادَ لحبّها ، ولكنني أسقي الحبيبَ المودّعا .^٧

١ - جديمة : الملك جديمة الابرش ، وندمانه هما مالك وعقيل ابنا فارح وقد ظلا حتى فرق الموت بينهما ويضرب بهما المثل بطول المنادمة اذ يقال انهما نادماه اربعين سنة . بقول : بقينا مجتمعين دهرًا حتى قيل ان الدهر لا يتصدع لنا ولا يتكدر .

٢ - يقول انه اذ فرق الموت بيننا بتنا وكأنا لم نلتق ولم نعد ، بعضنا ببعض ، من قبل . اي ان سعادتهما الماضية زالت وكأنها لم تكن .

٣ - اذا كانت الايام قد فرقت بينهما ، فان ما يعزيه بعض الغزاء ان اخاه لم يذم قبل موته بل كان كريماً ، محموداً .

٤ - السنّا : البرق . الرباب : السحاب . المتراكم الجون : السحاب الاسود . تريخ : تردد واضطرب . الغواصي : الامطار النازلة عند الصبح . واحد الرهام رهمة : المطر الضعيف الدائم . المزجيات : اسم مقعول من ازجاء ، اي ساقه ودفعه . امرع . حصب اذ شاهد البرق يتخطف السحاب فينهمر المطر الغزير مضطرباً ، متواصلاً . يقول انه يستسقي لعبر اخيه ذلك المطر ويرجو ان يروي قبره السحب الغواصي ليخصب ويمرع .

٥ - آثر : خص . الديمة : المطرة تدوم اياماً بلا ريح . ترشّح : نني . الوسمى : اول النبات الخروع : اللين من كل شيء . يستكمل المعنى ويصف المطر الذي يستقيه لقبر اخيه ويتمنى ان يهمر على قبره حتى ينبت النبات الحصل الندي .

٦ - شارع : والقرّيتان ، وغلغ : مواضع . يعين في هذا البت المواضع التي يرجو ان يمسيتها السيل على غرار امرئ القيس ومن اليه .

٧ - يستدرك في هذا البيت ويقول انه لا يستدر السحاب لنمرع البلاد التي ينزل فيها ، بل انه يستدره حباً بأخيه المضطجع بقبره فيها .

نحيتهُ مني ، وإن كانَ نائياً ، وأمسى تراباً فوقه الأرض بلقعا. ١
مخاطبة زوجته

تقولُ ابنةُ العمري : ما لك ، بعدما
فقلتُ لها : طولُ الأسي ، اذ سألتني ،
وفقدُ بني أُمي تولَّوا ، ولم أكنُ
ولكنني أمضي على ذاك مُقدماً .
وغيرني ما غالَ قيساً ، ومالكاً ،
وما غالَ ندماني يزيدَ ، وليتني
ولاني وإن هازلتني ، قد أصابني
ولستُ ، إذاما الدهرُ أحدثَ نكبةً
قعيدك أن لا تُسمعيني ملامةً ، ولا تنكثني جرحَ الثُّوادي فيجمعها ١٠

- ١ - البلقع : الأرض القفر - يحوي اخاه بالرعم من بعده وقد امسى تحت التراب .
- ٢ - ابنة العمري : زوجته . ما لك : اي ما لك ناحباً هزيلا بعد ان كنت ناعم الوجه ، غفص الاهداب .
- ٣ - أسفع : من السفة : سواد يضرب الى حمرة - يجب ان الهزال والتشويه أصاباه مما حل به من أسي وحزن بخلفان الوحه أسود .
- ٤ - حلافهم : بدمهم . الصرع : الذلة والاستكانة - يستكمل المعنى ، ويقول انه يحزن لمن فقد من بني قومه وان كانت المصائب التي حلت به لم تخلفه حباناً مخذولاً .
- ٥ - بقول : لكنني مع ما أصابني من النكبات ، اسير الى العدو متعدماً عندما يتخلف ويحزن من يلقي خطوب الحرب .
- ٦ - غال : اهلك . فليس وعمرو : من بني يربوع . جزء : ابن سعد الرياحي . وقد قتليم جميعاً الاسود بن المنذر ، بوم اواره . المشقر : حصن بالبحرين المعاء : اراد الذين معاً .
- ٧ - برید : ابن عم الشاعر ونديمه . تملينه : عنت معه ملاوة من الدهر ، وتمنعت به . والملاوة مدة العيش ، بالاهل : بدلا من الاهل - يبكي على ندمانه بزيد ويفديه بقومه وماله .
- ٨ - البث : الحزن الشديد. - أي انه أصيب بما يخلف المرء باكاً مفاجئاً أبد الدهر .
- ٩ - الفرائب : ج الفرابية : القريب . الاخضع : الراضي بالدل - يفخر في هذا البيت فخرأ واضعاً ويقول انه بالرغم مما أصابه لا يستكين ولا يذل ولا يستنجد بأقاربه ويسذل لهم
- ١٠ - فمدك . لا تفعل كذا .. من ايمان العرب ، أي ناسدتك الله او تأبئك لا تفعل . يسجع : يوحى . يوسل اليها الا تنير جراحه فتوحه .

وحسبك أني قد جتهدت فلم أجد^١ بكفي عنهم للمنية مدفعا^١
فلا فرحاً ، إن كنت يوماً بغبطة ، ولا جزعاً إن ناب دهر فأوجعا^٢
فلو أن مسا ألقى أصاب متالعا^٣ ، أو الركن من سلمى ، إذا لضعصعا^٣

حزن النوق

وما وجد أظار ثلاث روائم^٤ رأين مَجْرّاً من حوار ومصرعاً^٤
يذكرن ذا البث الحزين بشجوه^٥ ، إذا حنت الأولى ، سجعن لها معا^٥
إذا شارف منهن حنت فرجعت^٦ أنيناً ، فأبكي شجوها البرك^٦ اجمعا^٦
بأوجد مني ، يوم قام بمالك^٧ مناد بصير بالفراق ، فأسمعا^٧
فلا تفرحن يوماً بنفسك انني أرى الموت وقاعاً على من تشجعا^٧
فلا يهنئ الواشين مقتل مالك^٨ فقد آب شانيه إياباً فودعا^٨

صاحب النص والمناسبة : ابو نهشل ، متهم بن نوزيره بن عمرو المري .
لم يؤثر عنه شعر ولم يدع امره في شيء الا بعد ان قتل اخوه مالك .

١ - عنهم : الفمير للذين تقدم ذكرهم من المنومن - اي انه حاول ان يرد عن ذكرهم غائله الموت قلم يفلح .

٢ - يدرك في هذا البيت غاية الحلوله اذ غدا فوق الفرج والحزن لا يبالى بها .

٣ - متال وسلمى : جبلان . يقول انه لا يبالى بالمصائب بالرغم من ان المصائب التي احنت عابه قد تهدم الجبال الراسية .

٤ - الاظار : ج الفخر . المرضع . الررائم : ح الرائم : المحبة العاطفه على الرضيع . الخوار : واه الناقة . المجر : مصدر مبي في البحر . الشارف : المستن من الابل . البرك : المحر من الابل الباركة . بأوجد : بأشد وجداً : حزناً وولها - يقول ان الابتار التي رأت مصرع الدواد الذي ترضعه ، فجعلت تحن اي ترسل الاصوات البعده النائية فتحببها سائر الابل ، ان تلك الابتار لست بأشد وجداً منه عندما تردني بنمي أخيه .

٦ - الشاف : الميفص .

وكان مالك بن نويرة أخو متمم رجلاً سرياً نبيلاً يردف الملوك ويجالسهم وكان فارساً شجاعاً ، شاعراً ، شريفاً مطاعاً في قومه بني يربوع بن حنظلة . وكان فيه خيلاء وتقادم . قدم على الرسول فاسلم ، فولاه صدقة قومه . ارتد عن الاسلام ، وخرج خالد بن الوليد لقتال أهل الردة فجاءته الخيل بمالك بن نويرة ، ثم كان بينهما ما فهم خالد منه أن مالكاً مصرّ على الردة ، فأمر بقتله . وكان متمم كثير الإنقطاع في بيته ، قليل التصرف في أتر نفسه . أكتفاءً بأخيه مالك ، وكان أعور دميماً . فلما بلغه نعي أخيه حضر إلى المسجد . وصلى الصبح خلف أبي بكر ثم وقف بخدائه واتكأ على قوسه وانشد :

نعمَ القتيلُ ، إذا الرياحُ تناوحتْ خَلَفَ البيوتِ ، قتلتَ يا بنَ الأُزورِ
ولنعمَ حشَوُ الدُّرعِ كان وحاسراً ، ولنعمَ مأوَى الطَّارِقِ المُشَوَّرِ
لا يُمسكُ الفَحْشاءُ تحتَ ثيابهِ حلو شمائلُهُ عَفيفُ المُشَزَّرِ

ثم بكى وانحطَّ على قوسه . فما زال يبكي حتى دمعت عينه العوراء . فقام إليه عمر بن الخطاب ، فقال : لوددت لو أنك رثيت زيدا أخي بمثل ما رثيت أخاك . فقال : يا أبا حفص ، والله لو علمت أن أخي صار بحيث صار أخوك ما رثيته . فقال عمر : ما عزاني أحد عن أخي بمثل تعزيتي . وأراد متمم بذلك أن أخاه مالكاً قتل على الردة ، غير مسلم ، وأن زيد بن الخطاب قتل شهيداً في الإمامة .

وقيل لمتمم ما كان من وجدك على أخيك ؟ فقال : أصبت بأحدى عيني ذماً انحدرت منها دمة منذ عشرين سنة . فلما قتل أخي . استهلكت . فما ترقأ .

من ذلك كله نبيين أن متمم كان يضمير لأخيه عاطفة تفوق المحبة الأخوية السائغة إلى نوع من الاعجاب به كرجل متفوق . يقوم مقامه ويرد عنه ويتكفل بأمره . كما أن عاطفته تسعرت وشبَّ ضرامها . اثر مقتله .

المضمون : استهل متمم القصيدة بالاعتبار والنظر ، ملمحاً إلى صموده تجاه ما حل به ، لا يجزع كما يجزع سواه ولا ينوح ويتحسر لفقد أخيه ، بل انه إذ يبكيه يتندم على الفضائل التي ووريت معه بموته . فهو لا يبكي فيه شقيقاً ، بل إنساناً كاملاً ، مهيب الطلعة ، محباً للضيف ، مقدماً ببذل ماله ويكفي زوجه حاجتها ، فطناً مضيافاً ، يطرب للندى كالسيف ، يدافع عن المظلوم وينيله حقه ، يقتحم القتال ، لا يتخاذل ولا يحجم .

ثم يستدر بكاء عينيه ويتفجع لما فقد بموت أخيه ، مكرراً المعاني السابقة ، ويقول انه كان يطعم في زمن الشدة ويتصدى للابطال ذوي البأس ويهرع للضيف ويفك الأسير ويعيل الأرملة ويبذل ماله في الميسر موزعاً أسهمه على الجياع .

ويكف الشاعر عن امتداح أخيه ، ليناديه ويخاطبه ، فيتحسر على زمن السعادة الذي قضياه معاً ، والذي مر كالطيف السريع بالرغم من طوله . ثم يستدر لقبره السحاب الغزير ، الممرع ويحدث عن الهزال الذي أصابه إثره دون أن يفت في عضده ويخلفه ذليلاً ضارعاً لأقاربه ، بل انه يصمد حتى ليغدو فوق ما يثير الانسان من فرح أو ترح ، بالرغم من أن المصائب التي اخنت عليه قد تزعزع الجبال . وفي النهاية يمثل حزنه وحنينه بالناقة التي فقدت وليدها ، تعول إعوالها الجريح عليه دون عزاء أو جدوى .

ويمكن تقسيم هذه القصيدة . وفقاً لمعانيها إلى الاقسام التالية :

- التغني بفضائل الميت : قد تناولها منذ المطلع حتى البيت الخامس عشر .
- التفجع والبكاء : ألم بها في ستة أبيات (١٦ — ٢١) .
- إستدراار المطر لقبره : الأبيات (٢٢ — ٢٥) .
- ذكر مصائبه وصموده دونها : الأبيات (٢٨ — ٣٩) .
- تمثيل حزنه : من البيت الاربعين إلى نهاية القصيدة .

أولاً : تمهيد : استهل الشاعر رثاءه بالقول :

لعمرى ، وما دهري بتأبين مالك ولا جزع مما أصاب ، فأوجعاً
ومنذ هذا المطلع نستشف الموقف الإنساني العام الذي يقفه الشاعر من
الفجعة . فهو ينظر إليه بالنسبة إلى الدهر الذي أخنى به عليه ، أي بالنسبة إلى
القدر واردة الحياة وحكمتها . فالدهر لا يتعطف على الأحياء ولا يبالي بهم .
تصيبهم مصائبه وتدميهم وتزرع الهم واليأس في نفوسهم . فإذا تضرعوا
له ، لا يستجيب . والشاعر يفقد هنا الرجاء والعزاء ، جميعاً : ويعبر عن
سوء ظنه بالحياة وأقدارها . فالإنسان مرمي في مغارة العالم . وليس
ثمّة ، من يرأف به ويعدل من مصيره ويخفف من وطأة أحزانه . وهكذا عين
موقفه من الألم وجعل آلام الإنسان كأثّة صماء . فاجعة إذ لا جدوى منها
ولا خير فيها . لأنها رمز لقسوة القدر وظلمه .

ثانياً : تعداد مآثر أخيه (٢ - ٨) : إلاّ أنّ آلام الشاعر تتضاعف في
أخيه إذ تحقّق له أنّه لا خلاص للإنسان من الحتميّة المقدّرة له . لا تنجيه
فضائله ، ولا ينقذه كماله . فالموت يقبل على الناس ، جميعاً . لا يميّز بين
خير وشرير ، بين كامل وناقص ، بين كريم وبخيل . والشاعر إذ يعدّد
مآثر أخيه إنما يتشجّع على مصير صاحبها إذ لم تجده ولم تؤخر قدره المحتوم .
ولعلّ الموت ، إذ يصرع الميت ، يشعل جذوة الحسرة عليه في نفس أهله
وصحبه ، فيتمثلونه في مثاله الأعلى ، ويضعفون عليه الكمال . ولم يتب
متسمّ عن ذلك ، إذ كان يضمّر لأخيه كل إعجاب . كما قدّمنا .
ولقد أحصى فضائله وعدّها بما يمكن أن نوجزه بفضائل رئيسية ثلاث :

١ - صورة المنقذ من المصائب الاجتماعية .

٢ - صورة البطل الشجاع .

٣ - صورة الفتى اللاّهي بعفته :

١ - صورة المنقذ : نستمدّها من الأبيات والأشطر التالية :

١ - الضيافة

ففى غير مبطان العشيات ، أروعا .
فعينيّ ، هلاًّ تبكيانٍ لِمالكٍ إذا أذرتِ الرّيحُ الكنيفَ المرفعا
خصيبٌ ، إذا ما راكب الجذب أو ضمعا
وللضيف ، إن أرغى طروقاً بغيره
وعانٍ ثوى في القدّ حتى تكتنعا .

٢ - النجدة :

ويوماً ، إذا ما كظلك الخضم أن يكن نصيرك منهم ، لا تكن أنت أضيعا
وأرملسة تمشي بأشعث مُحثل كفرخ الحُبّارى ، رأسه قد تَضوَّعا

٣ - الأقدام :

ولا برماً تهدي النساء لعرسه إذا القِشْعُ عن حسّ الشتاء ، تقعقعا
اولاً - الضيافة : ففي الفكرة أو الفضيلة الأولى التي امتدحها بها ينوّه بمأثرة
تقليديّة ، شائعة في عصره ، مأثرة الضيافة التي طالما تغنى بها العربي وجرى
فيها على مذهب وسنّة . وهو إذ ألمّ بها لم يستنفد القول فيها . بل خطر به
في فلذة ، ثم اشار إليه في فلذة أخرى وأخرى ، على أقساط وبلسخ مردداً
القول ذاته بحلّة لفظيّة متباينة أو بأحداث ومشاهد متغايرة . ففي الشطر الأول
يُمتثل له لنا مترقباً للضيوف ، لا يتعجّل العشاء ، انتظاراً لمن قد يطراً عليه منهم
ومؤدّى هذا القول أنه قد نذر نفسه للآخرين لا يزال يتفكّر بهم . وإذا أفبل
على طعامه ، لا تنزرو وتلمظ شهوته ، فيفتقد إنسانيّته ، بل تراه يحرص

على الآخرين ويحذل همومهم . ولعلّه كان يعتقد أنه لا يحقّ له أن يستعدّ طعام ، ما دام هناك قوم مشرّدين وجياعاً . ونقع على مثل ذلك في قوله : « إذا اذرت الرّيح الكنيف المرفعا » أي اذا هبّت ريح الشتاء وزعزعت الشّياخ وهدمتها وخلّفت لئرها التّشريد واللامار . وهنا تبدّل الصورة نسيّاً . إذ يهرع للمشرّدين ، يُضيفهم ويقدم لهم المأوى فالضيافة لا تقتصر على الاطعام . وحسب ، بل تتعدّاه إلى الايواء ، أيضاً . وكما أنّه لم يكن يطيب له الأكل منفرداً ، فإنه لا يطيب له ، كذلك ، أن يُقيم في مأواه . مطمئناً . هائناً . فيما تعصف الرّيح بالآخرين وتشرّدهم . فهو يُنقذ الناس من الجوع وينقذهم من التّشريد . ومن خلال ذلك ، تطالعنا مُثُل الفروسية العربيّة القائمة على المحبّة والأيثار والتكرّس للنجدة ورفع الضّم . وفي هذا الشطر وفيما يليه إذ يقول : « خصيب ، إذا ما راكب الجذب أوضعا » يردّد فكرة مماثلة إذ انه يهرع هنا للانقاذ من الجذب ، فيما هرع هناك للانقاذ من التّشريد . ولعلّه وقع الاحداث هذا التوقيع ، ليغالي في الشيء بنقيضه . يؤوي حين تهبّ العاصفة ويعزّ المأوى ، ويهرع للمشرّدين حين تحبس السماء ويعسم الجذب ويعزّ الطعام . وتوقعه للاحداث على هذا القرار . يكمل صورة المنقذ ويؤدّي لها إطارها المثالي . إذ لا يكون ثمة انقاذ إلا عند حلول الويل .

ويرد الشطر الأخير وقد غلبت عليه النّزعة التّقريرية بالنسبة إلى ما قبله . إذ يقول : « وللضيف إن أرغى طروقاً بعيره » أي حين يُقبل ليلاً . وقد تاه وضلّ . فجعل يُرغى بعيره ويثير صياحه . كي يجاوبه رغاء أو صوت آخر يهتدي به صاحبه . وهذا الطاريء يبدو أقلّ فاجعة من سواه . إذا لم يخلق به الجذب ولم تعصف به العواصف . بل ان الظلام أجنته وأحرق به .

وهكذا فإن الشّاعر جعل من أخيه مُنجلداً لمواه على أربعة من عناصر الطبيعة ، هي الجوع والجذب الذي بولده . حيناً . والعواصف الشتائية

والظلام . ولقد عزل هذه الأحداث وجعلها تنفرد ، موهماً القارئ بأن أخاه انصرف إليها عملاً دونها ، وتكرّس لها طيلة حياته ، ضمن إطار عام هو إطار الضيافة العربية المأثورة .

ثانياً : النجدة : ليس ثمة حدود تقام بين الضيافة والنجدة ، الأولى أخص والثانية أعم ، إلا أنهما يصدران عن نزعة إنسانية واحدة . وأولى الصور التي يرسمها لأخيه في هذا الشأن ، تمثل في فكّه للأسرى وافتدائه لهم : «وعان ثوي في القيد حتى تكتنعا » ، أي الأسير الذي لازم قيده حتى أشرف على الهلاك . وإذا كانت طوارئ الطبيعة وعادياتها أغلب على المقطع الأول أي على الجذب والجوع والعواصف والظلام ، فإن الطوارئ الاجتماعية تغلب هنا . فالأسر هو إحدى نتائج الحرب والغزو ومظهر من المساوىء والشور الاجتماعية . إنه يصدر من الإنسان نحو أخيه الإنسان ، فيما صدرت الأولى من الطبيعة على ابنائها الأحياء في أرجائها . وقد بدا ظلم الإنسان في احتفاظه بالأسير حتى الهلاك لا يتعطف له ، حتى إذا قبل مالك افتداه وفكّ أسره وأعاد له حريته وعافيته وحياته . وهذه المبادرة تصدر ، مثل المبادرات الأخرى ، عن نزعة الإيثار والفروسيّة التي تدع صاحبها يضحّي بهنائه في سبيل الآخرين .

ويدنو إلى ذلك قوله :

ويوماً ، إذا ما كظك الخصم إن يَكُنْ
نصيرك منهم لا تكن أنت أضيعا

فهو يحاول ، هنا ، أن يرفع الظلم ويدافع عن الضعيف الفاقد الأنصار يقاتل دونه وينتصر له ويُعيد إليه حقّه ، وليس ثمة فرق في العاطفة الإنسانية بين الأسير والضعيف المخدول ، فكلاهما حلّ به شرّ اجتماعي إذ لم يكن ، عصر ثد ، من سلطة تحقّ الحق وترفع الظلم فيه .

وترد صورة الأرملة في نهاية المطاف أكثر واقعية وأشدّ فاجعة ، إذ إنها ضحيّة من ضحايا القدر العاشم ، صرع زوجها ، وخُلِّفت دون معيل ، تسعى بآبائها المتشعث الهالك البادي كفرخ الحبارى في هزاله وبؤسه :

وأرملة تسعى بشعث محسّل كفرخ الحبارى ، رأسه قد تضوّعا

ثالثاً : الاقدام : أما امتداحه بالقول :

ولا برمّاً تهدي النساء لعرسه إذا القشع من حسّ الشتاء تَقَعَقَعَا

فإنه يرد باهتاً ، مبدولاً ، إذ نوّه فيه وامتدحه بالشائع والمألوف ممّا لا يتخلّف فيه إلّا الفاقد النّخوة .

لقد حرص متبسّم على أن يصور أخاه بصورة المنقذ يطعم الضيف ويعيل اليتيم ويفك الأسير أي انه يقبل بالخير والسعادة ، حيثساحل الشر والشقاء . فالتشرّد والضبياع والفقر والترمّل واليتيم ، تلك هي الحروف الكبرى لمأساة الانسان المتروك ، عصرئذ ، لقدرة وللصدفة العمياء التي تعبت به . وقد نهّد ذوو المروعة إلى دفع ضيم القدر ، فلا يكتفي المرء بأشباع غرائزه بل انه لا يصيب سعادته الا بقدر تحقيقه لمعنى الانسان والحياة والكرامة . وذلك ما نوّه عنه الشاعر وتغنّى به في أخيه .

هكذا ترسّم الشاعر لأخيه الجانب الإنساني المسالم من طباعه . ثم يردف راسماً له صورة البطل الذي يخوض غمار القتال ، غير حرج ولا وجل .

ب - صورة البطل الشجاع : نستمدّها من الأبيات والأشطر التالية :

— إذا ضرّس الغزو الرجال ، وجدته أخوا الحرب ، صدقاً في اللقاء ، سميّدا

— وما كان وقافاً ، إذا الخيل أحجمت ولا طالباً مسن خشية الموت ، مفزعا

— ولا بكهام ناكل عن عدوّه إذا هو لاقى حاسراً أو مقنّعا

— شديد نواحيه على من تشجّع

إلى جانب المحبة والمسالمة في حياة مالك يبرز وجه آخر . هو وجه القسوة والغضب حيث يتناقض الموقف ويغدو الإنسان مأخوذاً بحصى القتال والقتل ، يحل الحراب والبؤس ويزرع الضحايا ويخلف اليتامى والايامى .

إلا ان متمسماً لا يصف أخاه في القتال كامرىء بطاش متلصظ للدماء ، بل يحرص على اظهار شجاعته بإقدامه حيثما يحجم الآخرون .

لو تأملت في هذه الأبيات ، لوقعت على تباين عميق بين موقف مالك في القتال وموقف عمرو بن كلثوم ، مثلاً . فالشاعر يمدح أخاه بالصمود لشدة الحرب وضراوتها ، لا يحجم حتى ولو احجمت الخيل وتولى سائر المقاتلين ، كما أنه لا يجبن في التعرض إلى أي منهم . اما عمرو بن كلثوم ، فتراه ، عبر معلقته ، طرباً لمشهد الدماء ، يتغنى بسيفه الذي يشق به رؤوس القوم وبالقتال الذي يطحنهم به طحناً ، مزهواً بنفسه إذ يقف بين الأنقاض والاشلاء . ومع ان الشاعرين يعرضان لأمر الحرب ، فقد بدا متمسماً أعمق تجربة وارصن موقفاً إذ لم يمثل أخاه كإنسان يزهو بالقتل ويدأب عليها كعمرو . بل توسل به لاطهار موقف أخيه من الموت ومعنى الشجاعة وما اليها . فهو ينسوه بعزمه وعزيمته ولا يفاخر بتنكيله وتمثيله ، يعظم من إرادته ومن تضحيته ، ولا يغالي بحقه وضراوته ، يشير إلى بطولته كإنسان قد يعانق الموت ، بدلاً من أن يرضى بالذل . وبذلك ينزع عن أخيه القناع الوحشي ويجعله يحب الآخرين ويدافع عنهم ويصمد لأعدائهم ، كأن موقفه في الحرب لا يتباين عن موقفه في المهرج إلى الضيف ونجدة اليتيم والارملة . كلاهما يصدر عن نزعة انسانية في تفضيل الآخرين وإيثارهم . وكما انه لم يحرص على ماله وراحته في الضيافة والاعالة ، كذلك فانه لم يحرص على حياته في القتال . فموقفه هو امتداد لموقفه السابق بل هو ذروته ونهايته . ومتمم برسم لأخيه صورة المقاتل العاقل الذي يتمرس بواجب وينهد لتضحية . وبذلك يكاد أن ينتفي التناقض بين الموقف المسالم والموقف المقاتل إذ تولى من الأخير جانب الشجاعة من دون الفتك والفظاعة . ولقد تأكدت هذا النزعة بقوله :

ويوماً إذا ما كظلكَ الخصمُ إن يكنْ نصيرك منهم . لا تكن أنت أضيحا
اي انه يشب للقتال دفاعاً عن المظلوم وليس عن رغبة في الثأر وما اليه .

تفجعه على أخيه : بعد ان يشاء الشاعر بفصائل اخيه ويعددها ويظهر
الجانب الانساني فيها ، يخطر بقلده من الوجدانية العذبة في تفجعه عليه . وقد
عمد فيها إلى نوع من الصديق الذي هو أشدّ مرارة وألماً من الدموع . فهو لا
يتمثل الطبيعة . وقد اختلت نوااميسها . فمادت وتزلزلت ولا تبدو له النجوم
ثابتة في ليل من الأرق كما نرى في رثاء المهلهل . بل ينزع في تنجعه .
منزعا تأملياً عاماً ، يخفت فيه العويل والنواح اي يتضاءل قدر الانتعال ويشد
الحوار الذاتي الحزين الهامس الجرس . فتمتم اذ ينادي اخاه فلا يجيبه . يجزع
جزع الفراق الدائم والمستحيل . دون أن يتمادى في ذلك أو ان يؤلب للثر
ويهجو واثريه ، ودون أن يتهدد ويتسعد . فكأنه أذعن لقدر الموت واثر
بختميته ، بخلاف الخنساء والمهلهل اللذين أقاما فيه على وترهما وإعوا حسنا
بنوع من الغريزة التي لا ينبرها العقل ، ولا يتسلط عليها بسلطة . فهو يقول :
وعشنا بخير في الحياة وقبلنا أصاب المنايا رهط كسرى وتبنا

وهذا البيت ينطوي على معنيين بعيدي الصلة ظاهراً . إذ ذكر في أولها أنه
أقام مع أخيه إقامة سعادة يغتبط أحدهما بالآخر . ثم يردف بأن الموت أصاب
قبل أخيه كسرى ملك الفرس وتبنا ملك اليمن . ولقد نزع الشاعر في ذلك من
واقعه الخاص إلى واقع الانسان عامة ، عبر العصور ، متطوراً بانفعاله مسن
الفردية الجزئية في موت أخيه إلى النظرة الكلية والشمول في موت الانسان .
فكسرى وتبنا قد أوفيا إلى غاية السؤدد والقوة وادركا غاية ما يطمح اليه
الانسان . دون أن ينجيها ذلك من الموت الذي سخر ممّا تعاضبا به على
الناس . وبذلك يغدو موت أخيه جزءاً من الدوامة الكبرى التي تدور حول
أعناق البشر لا ينجو منها ناج . لا الملك ولا الصعلوك لا الغني ولا الفقير . وجه

الجزاء في ذلك ان المصيبة تعزل المرء عن الآخرين وتدعه يشعر بالظلم وأنه
خُصَّ ببؤس لم يعاينه بشر من قبله ، الا إنه يحدّق بمصير الآخرين ويتفرس
به ، يأنس ويخرج من وحشته ، ويتبين ان قدر البؤس كتب للناس اجمعين .
ولقد ادى به ادراكه لحتمية الموت إلى نوع من الشعور بالعبث والباطل وإلى
الكفر بحقيقة الاشياء ووجودها ، اذ خيلت اليه وكأنها وهم وهمه لسرعة
تقضيها ولقدر الزوال الذي يتهدّدها ويعفّي عليها :

فلمّا تفرّقنا كأني ومالكاً لطول اجتماع لم نبت ليلةً معاً
ففي هذا البيت تعبير عن سرعة تصرف لحظات السعادة وفيه شعور باللاجدوى
لذ مهما طال اجتماع المرء بمن يؤثر ويحب ، سيصيبه وإلفه الفراق ،
محولاً سعادته الماضية إلى نوع من الحسرة والالم . ومتمم يبدو خلال هذا
البيت متفكراً ، يزجيه بؤسه إلى التأمل ببؤس الحياة وإلى تمثّل السراب الكبير
الذي يحثم على الكون بحيث يغدو كل ما يطرب له المرء ويشغف به ظلاً من
ظلال ذلك السراب والوهم .

ومن ثم يلجأ الشاعر مرة أخرى إلى الاتعاظ بعظة الدهر متمثلاً وأنخاه
بندماني جذيمة اللذين أقاما على منادمته دهرآ :

وكنا كندماني جذيمةَ حِقْبَسَةٍ منَ الدَّهْرِ ، حتى قيل لن يتصدّعا
وفي هذا البيت يدرك حسّ الهلاك والزوال أوجه من خلال الاسطورة ، إذ
يخيل اليه ان جذيمة ونديميه لبثوا يعاقرون اللذة والسعادة زمناً لا حصد له ثم
تصدعوا وتفرقوا وحال بينهم حائل الفراق والموت . ولقد ازال الشاعر بذلك
عامل الزمن من قيم الاشياء ، فبدا له قصرها كطولها واللحظة كالدهر ، حتى
أن المتناقضات لتجتمع وتتماثل ، فيبدو الاجتماع كالفرق والسعادة كالتعاسة.

الرثاء القديم : واثر تلك التأملات والنظريات العامة يستدر الشاعر المطر
الغزير لقبر أخيه ، على ما هو مأثور في الشعر القديم ، واصفاً سيله بنحو خمسة

أبيات ، مسوراً هطولها والأمكنة التي يجتازها ويفيض فيها . واستندار المطر
لقبر الميت مستفاد من واقع البيئة الصحراوية الجافة حيث كان العربي يتمثل
النعيم في الماء وما يستتبعه من خضرة وندى . وهم يستمطرونه على القبر ليتروى
الميت فيه ، دون ان يابل ذلك على واقع فعلي بل على رمز إيحائي يجسد حبهم
العظيم .

تعداد الشاعر لمصائبه : وتتطور القصيدة من السرد والوصف المباشرين إلى
نوع من الحوار المتمثل في مخاطبة امرأة له - لعلها زوجته - في شأن هزاله
وتبدده . تغير حاله . وقد احصى الشاعر لها بواعث سقمه بالاسى الذي انتابه
لفقد بني أمه . كما أنه أظهر تروعه لفقد نديمه يزيد . وفي هذا المقطع يتحول
الموضوع من رثائه لأخيه وحسب إلى رثاء سائر اقاربه وصحبه ، كأن موت
أخيه أثار في نفسه فاجعة موتهم أو كأنه جعل يذكر واقعه مسن الموت الذي
انتابته فواجهه مراراً ، فخلفت في نفسه ثارات وندوباً . فالموت عدو قديم
للشاعر ، تواقع معه وأوقع به من قبل .

موقفه من المصائب : افصح الشاعر عن موقفه ازاء المصائب من خلال
الموت . وازاء الحسية القاهرة التي تخني على المرء ، وكأنها تتعمد إذلاله وتعفيره
والإحاطة بكل ما يؤثره ويعتصم به . والشاعر يقف من ذلك كله موقف
البلولة النفسية يسيبه القدر ، فلا يخضع له بل يرفع هامته من جديد بين
انتاخس البؤس والفشل :

ولست إذا ما الدهر أحدث نكبة ورزاً بزوار القرائب : انخضعا
فلا فرحاً إن كنت يوماً بغبطة ولا جزعاً مما أصاب ، فوجعا
انه وان نزلت به الأراء التي لا طاقة لأي من الناس باحتمالها ، لا تهون
عزيمته ولا يستكين ويلجأ إلى اقاربه ليقبلوه عثرته ، بل انه يصمد للمصاب
ويقاومه بنفسه فكأنه يرفض المصاب ويقلل من شأنه بشكره له وامتناعه عن

الإذعان والانسياق إلى ما يساق اليه سواء من الناس . فالمصيبة تخفي عليه ، لكنها لا تزعزعه ولا تخرجه عن طوره . يلقاها بلا مبالاة كأنها لم تصبه . لا تعدل من أدواره ولا تبدل من موافقه . ومهدا تعاضمت فان صموده النفسي لأعظم منها . وهذا الموقف النفسي الثابت أشبه بالموقف الرواقي الذي يعتصم فيه الانسان بكرامته ويقيم على ما عهد فيه من طباع وخلق . فالشاعر اصبح فوق حتمية القدر . يعتبر ان الانسان القادر هو الذي لا تفقده الاحداث حريته ، فلا تسوقه بل يقبل الحزن والفرح كمحالة واحدة .

الطبائع الفنية : قامت فنيّة هذه القصيدة بالدرجة الأولى على الموقف النفسي الذي اشتقّ منه تجارب جديدة وأدرك به المعاناة الانسانية العميقة لمصير الموت الذي يُحدّق بالناس .

١ - توازن العاطفة والعقل : لقد أحدث موت مالك الانفعالات من الأذى والعذاب في نفس أخيه . جعله في حالة سمّت بها مشاعره عن حدودها العادية الشائعة وولّدت لديه حالة من الغلو . وليس الانفعال شعراً بعد ذاته . إذ أن أمره شائع مبدول في الناس . جميعاً . فهم يعانون فجيحة الشكل او الينم بموت شقيق او نسيب فتضطرب أنفسهم وتثار عواطفهم . لكنّها نلبث . غالباً . صماء . خرساء . لا تُنصّح عن ذاتها . إذا لم يقدر لها شاعر يُنصّح عنها . وثمة فئة تتناول التعبير عنها في حروف طائشة ، نزقة . مولولة . تردّد ألفاظ العذاب والأسى واليأس . دون ان تُوغل بمعنى الحزن وتفتق له مضمونه . ذلك هو التعبير عن الانفعال في حدود الجزئية . العارضة . يسفح ذاته بذاته ويُجهّضها بالصياح والعويل . بحيث يظلّ الانفعال أعمى . فافد البصر والبصيرة . أما الشاعر المُبتدع فإنه يستمدّ من انفعاله جنوة تحرك فيه أفكاره . فضلاً عن عواطفه . وبدلاً من أن يمتنفر به إلى الخارج . يُوغل منه إلى الداخل . مستطلعاً أعماق النفس . مستضيئاً على ظلمتها . مدركاً من الحقائق ما يقصّر عنه العقل في واقعه الهادئ المتوازن .

أما متمم فلم يتصرف ، تحت وطأة انفعاله . تصرفاً طائشاً . ولم يلتزم بل لأنه حرك عقله بحركة الانفعال . وفضح حجب الحقائق المستورة . فبدت فجيعة في هذوتها عميقة ، جذية ، يغلبها العقل وتتغذى أفكاره وخواطره منه . وقد بدت دموعه صامته . ينظر من خلالها إلى الانسان والعالم . في ماضيهما وحاضرهما وغدهما ، ويستطلع حقيقة مصيرهما . بعد أن استهل بتعداد مآثر أخيه . راسماً له صورة مثالية عاقلة . في إثارة الآخرين والمرع اليهم . يتفجع وينوح بائزان . حزيناً لصمت أخيه من دونه . ثم ينمو ويتسع بالتأمل والتفكير . فلا يعود يواجه به مصير أخيه . بل مصير الناس . شتملاً بتبجح وكسرى . كرمز عام لمصير الملاك المقدر لهم . ويظل انفعاله متنامياً ، إذ يعرج منه إلى النظر في حقيقة السعادة . ويخيل إليه أنها وهم يتوهّمه . موجودة وغير موجودة . في آن معاً . لسرعة تقضيها وزوال آثارها من النفس وتولد نقيضها من بؤس وحسرة وندم . ووظيفة الخلق تمت في شعره من نفاذه إلى المصير الانساني وقدر الهلاك وهم السعادة . فانفعاله لم يتآكل بذاته . بل توالد وتنامي بالشمول والاتساع .

٢ - ضعف دور الخيال : إلا أن نزوع الشاعر منزعاً تأملياً عبر الأفكار والخواطر . ضاعل من قدر الخيال وحدّ من دوره . فظلت العواطف والأفكار أغلب على الصورة . وربما بدا لنا أنها ظلت صورة حسية تميل إلى الواقعية والحزنيات . حتى أنها قد ترسّفت في حدود التقرير . مثال ذلك :

— «لقاء كفن المنهال تحت رداءه» . فهذه صورة واقعية . عديمة الخيال .

— وما كان وفافاً ، إذا الخيل احجمت — «إذا هو لافى حاسراً أو مقنعاً» .

٣ - الكناية : ولقد استحالت معظم صورته إلى كنايات من سُدّة لصوق خياله بالواقع . وليست الكناية سوى مشهد حسي أو حادث واقعي يتوسّله الشاعر . مستبطناً عبره الدلالة على فكرة تمثلها في حدود التصرف والأحداث

وهذه الصور البادية كالكنايات الحسية ، لا تُعَدِّم القيمة الفنية ، لأنها أسمى من الفكرة المجردة والمعنى الذهني ، لأنها وسيلة من وسائل التجسيد تقع عليها فيما يلي :

— فتي غير مبطان العشيَّات : كناية عن إثارة الضيف وترقبه له .

— إذا القشع من حس الشتاء تَقَعَقَعَا : للتدليل على العاصفة الشتائية التي تخلف الضيق وتمنع الناس من اكتساب أرزاقهم .

— اذا ما راكب الجذب أوضعا : تكنى بها على الفتر الذي يهرع منه صاحبه طلباً للنجدة .

— اذا أذرتِ الرِّيحِ الكنيف المرفعا : هي تكرار لصورة سابقة .

ففي هذه الصور وسواها مما يطالعنا في القصيدة يُلَازِم الشاعر حدود الواقع وينتخب منه الأحداث والمظاهر النَّاتئة الموحية . الدالة على حالة نفسية أو واقع اجتماعي وما اليه . فانفعاله هو انفعال واقعي ، يتجسد في الأشياء من خلال العلاقات المعنوية والعاطفية التي تربطها بالنفس . فلو نظرنا إلى الصورة الثانية لوجدنا ان حدس الشاعر أختار فيها من أحداث الشتاء أدلها على قوته ، وهي العاصفة التي تُحَطِّم المساكن ، وتخلِّف الناس في العراء ، وهي صورة متلذذة قاطبة لم ينصرف فيها الى الوصف الفاقد المدلول .

٤ — التشبيه : وقد يعتمد الشاعر التشبيه ، أو انه بالأحرى يخطر به ، مولداً حيناً صورة موحية كقوله : « أغر كنصل السيف » . او يقتصر على التمثيل والمشابهة اللذين يفيدان الغلو كتشبيهه وأحاه بالقول : « كأني ومالكاً لم نبت ليلة معاً » ويميل به ، أحياناً ، إلى المقارنة في مثل قوله : « وكنا كندهاني جديمة »

وبذلك يبدو ان التشبيه لم يكن قواماً من مقومات التجسيد في شعره لانصرافه إلى التأمل والتفكير .

٥ - صور وألفاظ تقليدية أو التشبيه الاستطرادي : واذ كان للرثاء سنته وتقاليده ، فقد استعارها الشاعر ومال إليها في فلدة أو فلذات وصفية أو في تشبيه استطرادي يقتضي فيه على أثر الجاهليين . نقع على ذلك في وصفه للمطر (٢٢ - ٢٦) حيث يؤدي صورة واقعية ، شاملة للجزئيات والتفاصيل المتداولة في وصف المطر منذ الجاهلية . فقد استهلّ بذكر البرق المتطاير عبر السحاب المراكم ، المشوب بالسواد والقتام ، وخصه بأوصافه ليقدم للمطر بمقدمته إذ قلما تهطل الأمطار قبل أن يسبقها البرق المتخطف والحاب الحالك اللون . الدال على تناقل بالمطر .

إلا أن الشاعر يستمطر لأخيه المطر اللطيف الدائم الانسكاب . دون صخب ودون أن يستحيل إلى سيل . فهو رمز الارواء والانحصاب . فيما يكون السيل رمزاً للدمار :

سقى الله أرضاً حلّتها قبر مالك رهام الغوّادي المزجيات . فمرعا ويميل في الأبيات اللاحقة إلى تعداد أسماء الأماكن التي يرجو أن يخلّ فيها للتأليل على شعوله البلاد وسعة تراميه .

وصورة المطر هذه مأثورة في شعر امرئ القيس والأعتى في مشاهدتها ومعانيها وألفاظها ، ولم يكد الشاعر يبدع فيها جديداً الا الأيقاع الشجي الموحش الذي وقّعه عبرها .

أما الألفاظ فقد جاءت مستمدة من موضوعها مثال قوله :

— السنّا — الرّباب — — الجون — يسحّ — الرّهام — الغوادي — الديمة —
الوسميّ .

ويطالعنا ما يشبه هذه الصورة في وصفه لوجدته وتشبيهه فيه بالنيق الثواكل ، على غرار ما أثر عن الخنساء . (٣٩ - ٤٣) ، وقد جعل الأبقار ثلاثاً ليُعظم من إعوالها ووقعه في النفس . ثم انه يفند ذلك ويجزئه اذ يقول ان احداهن تحن حينئذ الجريح فتجيب الأخريات ثم القطيع كله كأنه جوقة ترسل أصوات التجمع والنحيب . ولقد تضاعف بذلك وقعها في النفس وتخطى به حدود المعنى الذي ترسمه الخنساء . إذ وصفت فيه بقرة واحدة ولم يتفق لها أن تحيله إلى نوع من النحيب الجماعي كنحيب الناس في الجنائز . ذاك ان متمماً كان أرسخ موهبة وقدرة على خلق الصورة الكثيفة التي تحتشد بالاحداث العميقة الموحية .

٦ - النعوت : ومع أن الشاعر لم يكن في مقام وصف ، فقد توسل النعوت لتعداد مآثر أخيه . والنعوت تلازم الشعر البدائي الذي يبقى في حدود الجزئيات ويقصر عن الرؤيا النافذة التي تغني عنها كلها . وقد تكون النعت مباشرة بألفاظها كقوله :

— ولا جزع — غير مبطان — أروع — لبيب — خصيب — أغرّ — صدق — سميدع — وقاف — طالب — كهام — ناكل — بهمة — الشرب — أشعث — محمل — جون — رهام — النوادي — المزجيات — وسمي — ناعم الوجه — أفرع وهذه النعوت تمثل المعنى المنفرد ، الداني من النثر ، فيما يميل ، حيناً ، إلى النعوت المستمدة من الحمل الفعلية والاسمية والمستحيلة ، حيناً آخر ، إلى حال : — تهدي النساء لعرسه — أعان اللب منه سماحة — كنصل السيف — وجدته أخا الحرب — اذا ارغى طروقاً بغيره — وعان ثوى في القلّة — كفرخ الحبارى . رأسه قد تضرعوا .

وهذه النعوت هي أكثر إحاطة بالمعنى لأنها لا تؤديه تأدية ذهنية . بل غالباً من خلال الصور .

٧ - التاريخ والاسطورة : وقد لجأ مُتَمِّم . كذلك . إلى التاريخ والاسطورة

في تجسيد تجربته . ذاكراً الملوك كرمز للهلاك الذي لا يعفّ حتى عن القوي
والسرّي وصاحب السؤدد .

٨ - أسماء العلم : ووردت ، عبر القصيدة . أسماء علم كثيرة . أفاد
منها الشاعر الواقعيّة ، خاصّاً بها الافراد كنبّع وجديمة وكسرى وقيس ومالك
وجزء ويزيد ، واماكن كالمشقرّ وشارع ، وجبال القريتين . وضمّغ .

٩ - التكرار : وقد ظهر في التردد على الفكرة الواحدة والموضوع الواحد .
مراراً ، كذكره لحسن ضيافته وهرعه للنّجدة في ابيات وأشطر متعدّدة .
كما قدّمنا - وفي إقباله على النّواح والتفجّع . مرّة بعد مرّة .

١٠ - العبارة : خلت عبارته من التواشيع ومن الصنعة والتنصّع . ويخيّل
إليك أنّها انثالت اليه انتيالاً بالحدس والعموية ، فجاءت متألّفة الحروف موقعة
على نغم نفسي . فضلاً عن نغم الوزن والقافية . ولقد أضمر عبرها نوعاً من
التقسيم العفوي في مثل قوله :

لييب . أعان اللبّ منه سماحة خصيب . إذا ما راكب الجذب أوضاعاً
ولمظلتا لبيب وخصيب تحدّثان ما يشبه القافية المضمرّة .

المديح

نموذج من كعب بن زهير في مدح النبي

بانت سعادُ قلبي اليومَ متبولٌ مُتيمٍ لثرها ، لم يُفدَ ، مكبولٌ^١
وما سعادُ غداةَ البينِ ، إذ رحلوا إلاّ أغنُ غضيضُ الطرفِ ، مكحولٌ^٢
تجلو عوارضَ ذي ظلمٍ ، إذا ابتسمتْ كأنه منهل بالراحِ ، معلولٌ^٣
أكرمُ بها خلّةٌ لو أنها صدقتْ موعودها ، أو لو أنّ النصحَ مقبولٌ^٤

١ - بانت : فارقت . متبول : تبله الحب أسقمه وأضناه متيم : مذل بالحب . لم يفد : لم يجد من يفديه . مكبول : الاسير المقيد : يقول : ان الحب ذلل قلبي وأسقمي ورماني بالاسر فلم أجد من يفديني .

٢ - البين . الفراق . أغن : صفة للمزال الذي في صوته غنة وهو صوت محبوب يخرج من أقصى الأنف غضيض . الطرف : فاطر النظر ، منكسر الأجفان .

٣ - تجلو : تكشف . العوارض : الفواحك من الاسنان . ذي ظلم والظلم : ماء الاسنان وبريقها وبياضها . منهل : مسقي أول السقي . الراح : الحمر . معلول : مسقي الخمر مرة بعد أخرى .

٤ - أكرم بها : ما أكرمها . خلّة : المراد الخليلة . الموعود : الوعد . يقول : ما أكرمها صاحبة لو انها تصدق وعدها أو لو انها تقبل النصح في من يهواها .

فلا يغرّثك ما منّيت، وما وعدت^١ إنّ الأمانى والأحلام^٢ تفضيل^١
كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً^٣ وما مواعيد^٤ها إلاّ الأباطيل^٢
أرجو وآمل^٥ أن تدنو مودّتها^٦ وما أخال^٧ لدينا منك تنويل^٣

أمنست^٨ معاد^٩ بأرض^{١٠} لا يبلغها إلاّ العتاق^{١١} النجيات^{١٢} المراسيل^{١٣}؛

تسعى^{١٤} الرشاة^{١٥} جتات^{١٦}ها وقولهم^{١٧} : «إنتك^{١٨} يا ابن أبي سلمى^{١٩} لمقتول^{٢٠}»
وقال^{٢١} كل^{٢٢} خليل^{٢٣} كنت^{٢٤} آمله^{٢٥} : «لا ألهينك^{٢٦} اني عنك^{٢٧} مشغول^{٢٨}»
فقلت^{٢٩} : خلتوا^{٣٠} سبيلي^{٣١} ، لا أبا لكم^{٣٢} فكل^{٣٣} ما قدر^{٣٤} الرحمن^{٣٥} مفعول^{٣٦}
كل ابن اثني^{٣٧} ، وإن طالت^{٣٨} سلامته^{٣٩} يوماً على آلة^{٤٠} حدباء^{٤١} محمول^{٤٢}

١ - منّت : جعلتك تسمى .

٢ - عرقوب : رجل من يثرب يضرب به المثل في اخلافه بالوعد . يقال : انه كان صاحب
نخل وانه وعد صديقاً له ثمر نخلة من نخله ، فلما حانت وصارت بلحاً أراد الرجل أن يعصره فقل
عرقوب دعه حتى يشقق أي يحمر أو يصفر ، فلما شققت أراد الرجل أن يعصرها . فقل
عرقوب له : دعه حتى يصير رطباً . فلما صارت رطباً قال : دعه حتى يصير تمرأ ، فلب صار تمرأ
انطلق عليه عرقوب ، فجدّه ليلاً فجاء الرجل بعد أيام فلم ير الا عوداً قائماً فذهبت وعود عرقوب
مثلاً .

٣ - التنزيل : العطاء . يقول : اني مع اتصافها بالصفاء واخلاف الوعد وعدم الايقاض بالهدى لا
أقطع^{٤٣} الرجاء من مودتها . ثم التفت يخاطبها : ولا احب أن لي منك عطاء أرجوه .
٤ - لا يبلغها : لا يبلغ سعاد اليها . العتاق : النوق الكرام الأصول . النجيات : السريعات .
٥ - جتات^{٤٤}ها : حواليتها والضمير للناقة . وقولهم : اي في حال قولهم . مقتول : صائر الى القتل
٦ - كنت آمله : كنت أرجو اعائه . الهينك : أشغلتك . والمراد لا أشغلك عما أنت فيه من
الفرح والخرف فأنا مشغول عنك بأمر نفسي .

٧ - لا أبا لكم : أي لا أبا حراً لكم ، ويقال في المدح والذم .
٨ - حدباء : مؤنث أحذب وهو الذي تقوس ظهره ، والمراد وصف الآلة التي يحمل عليها
الميت أي النعش .

نَبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولٌ ١
 مهلاً : هَذَا الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةً الْقُرْآنِ ، فِيهِ مَوَاعِظُ وَتَفْصِيلٌ ٢
 لَا تَأْخُذَنِي بِأَقْوَالِ الْوِشَاقِ . وَلَمْ أَذْنِبْ وَإِنْ كَثُرَتْ فِيَّ ، الْأَقَاوِيلُ ٣
 لَقَدْ أَقُومُ مَقَاماً لَوْ يَقُومُ بِهِ ، أَرَى وَأَسْمَعُ مَا لَوْ يَسْمَعُ الْفِيلُ ٤
 لَظِلَّ يُرْعَدُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ لَهُ مِنْ الرَّسُولِ بِإِذْنِ اللَّهِ تَنْوِيلٌ ٥
 حَتَّى وَضَعْتُ يَمِينِي ، لَا أَنْزَعُهُ فِي كَفِّ ذِي نَقَمَاتٍ ، قِيلَهُ الْقِيلُ ٦
 لَذَلِكَ أَهَيْبُ عِنْدِي إِذْ أَكَلَمُهُ وَقِيلَ : إِنَّكَ مَنْسُوبٌ وَمَسْئُولٌ ٧
 مِنْ خَادِرٍ مِمَّنْ لِيُوْثِ الْأَسَدِ مَسْكَنَهُ مِنْ بَطْنِ عَثْرٍ غِيلٌ دُونَهُ غِيلٌ ٨
 إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيْفٌ يَسْتَضَاءُ بِهِ مُهَنْدٌ مِنْ سَيْوَفِ اللَّهِ مَسْلُوكٌ ٩

١ - أَوْعَدَنِي : هَدَنِي . مَأْمُولٌ : مُتَوَقَّعٌ .

٢ - النَّافِلَةُ : الْعَطِيَّةُ الزَّائِدَةُ عَلَى مَا يَجِبُ مِنَ الْعَطَاءِ . تَفْصِيلٌ : تَبَيَّنٌ وَتَوْضِيحٌ . يَقُولُ : هَذَا عَلَى هَدَايَتِكَ مِنْ خَعْمِكَ بِالْعَطِيَّةِ الزَّائِدَةِ وَهِيَ الْقُرْآنُ الَّذِي فِيهِ الْمَوَاعِظُ وَالْآيَاتُ الْمُفَصَّلَةُ .

٣ - لَا تَأْخُذَنِي : لَا تَتَّهَمْنِي وَتَسْتَدْنِي بِأَقْوَالِ الْوِشَاقِ .

٤ - يَقُولُ : لَقَدْ حَضَرْتُ مَجْلِساً هَائِلاً لَوْ حَضَرَهُ الْفِيلُ ، وَرَأَيْتُ امْرَأَةً عَظِيماً ، وَسَمِعْتُ كَلَاماً عَجِيباً لَوْ رَأَاهُ وَسَمِعَهُ الْقِيلُ لَظِلَّ ... فِي الْبَيْتِ التَّالِي .

٥ - يَرْعَدُ : تَأْخُذُهُ الرُّعْدَةُ مِنَ الْفَزَعِ وَأَمَّا خَعْمُ الْفِيلِ بِذَلِكَ لِأَنَّهُ ارَادَ التَّعْظِيمَ وَالتَّهْوِيلَ ، وَالْفِيلُ أَكْثَرُ الْحَيَوَانَاتِ جُثَّةً وَأَضْعَفُهَا . التَّنْوِيلُ : الْعَطَاءُ وَأَرَادَ بِهِ التَّأْمِينَ .

٦ - وَضَعْتُ يَمِينِي : وَضَعْتُ كَفِّي . لَا أَنْزَعُهُ : لَا أَخَالِفُهُ . ذِي نَقَمَاتٍ : صَاحِبُ سَطْوَةٍ . قِيلَهُ الْفِيلُ قَوْلَهُ الْفِيلُ النَّافِلُ . يَقُولُ : بِقِيَّتِ خَائِفاً فِي هَذَا الْمَجَاسِ حَتَّى وَضَعْتُ بَدِي مَأْمُوناً فِي كَفِّ ذِي سَطْوَةٍ قَوْلُهُ هُوَ الْقَوْلُ النَّافِلُ فَاسْلَمْتُ طَائِعاً لَهُ لَا أَخَالِفُهُ فِي شَيْءٍ .

٧ - أَهَيْبُ : أَرْهَبُ . مَنْسُوبٌ : أَيُّ مَنْسُوبٍ لَكَ أُمُورٌ أَنْتَ مَسْئُولٌ عَنْهَا .

٨ - الْخَادِرُ : الْأَسَدُ فِي خُدْرِهِ أَيُّ أَجْمَتِهِ وَمِنْ : مُتَعَلِّقٌ بِأَهْيَبٍ أَيُّ أَهْيَبٍ مِنْ خَادِرٍ . لِيُوْثِ الْأَسَدُ : أَجْلِدُ الْأَسَدَ . عَثْرٌ : مَكَانٌ تَكْثُرُ فِيهِ السَّبَاعُ . الْغِيلُ : أَجْمَةُ الْأَسَدِ . يَقُولُ : إِنْ النَّبِيُّ أَهْيَبٌ عِنْدَهُ مِنْ أَسَدٍ خَادِرٍ جِلْدُ مَسْكَنَةِ أَجْمَةٍ وَرَاءَ أَحْمَدٍ مِنْ بَطْنِ عَثْرٍ . يَرِيدُ أَنَّ الْأَسَدَ مَتَى كَانَ كَذَلِكَ يَكُونُ أَسَدٌ ضَرَاوَةً وَافْتِرَاساً .

٩ - يَسْتَضَاءُ بِهِ : يَهْتَدِي بِهِ أَيُّ هُوَ سَيْفٌ هَدَايَةٌ لَا سَيْفٌ ضَلَالٌ . مُهَنْدٌ : مَنْسُوبٌ إِلَى الْهِنْدِ وَهُوَ أَحْوَدُ السَّيْرِفِ عِنْدَ الْعَرَبِ .

في فتية من قريش قال قائلهم^١ بطن مكة لما أسلموا : زولوا^٢
 زالوا فما زال أنكاس ولا كُشِف عند اللقاء ولا ميل معاذيل^٣
 شم^٤ العرائن أبطال لبوسهم^٥ من نسج داوود في الهيحا سرايل^٦
 لا يفرحون إذا نالت رماحهم قوماً ، وليسوا مجازيعاً إذا نيلوا^٧
 لا يقع الطعن إلا في نخورهم^٨ وما لهم عن حياض الموت تهليل^٩

-
- ١ - عصبية : جماعة . قائلهم : المراد عمر بن الخطاب . زولوا . أي هاجروا من مكة إلى المدينة . وأما خص قريشاً بالذكر لأن غالب المهاجرين كانوا منها .
- ٢ -- أنكاس : جمع نكس وهو الضمير الجبان . كشف جمع أكشف وهو من لا ترس له أو هم الشجعان الذين لا ينكشفون في الحرب . ميل : جمع أميل وهو لا سيف له أو من لا يحسن الركوب . معاذيل : جمع معزول أو معزال وهو من لا سلاح له .
- ٣ -- شم : جمع أشم وهو العنبل المرتفع . العرائن : جمع عرنين وهو الأنثى . وتسم العرائن كناية عن الأنثى والإباء . لبوس : لباس . نسج داوود : صنع داود . الهيحا : اخرب . سرايل : دروع أي لباسهم دروع من نسج داود .
- ٤ - نالت : أصابت . مجازيع : جمع مجزاع وهو السديد الجزع والخوف . نيو : أمسىوا .
- ٥ - ول : أنهم إذا غلبوا عدوهم لا يفرحون بذلك لكونه من عاداتهم أن يهاجروا وإذا غلبهم العدو لا يجزعون من لقائه ثابة لثقتهم بالتغلب عليه .
- ٦ - حياض الموت : موارد الهلاك . تهليل : جبن وفرار . يقول : لا يتسع طعن أعداءني لمهورهم لأنهم لا يهزمون وليس لهم نأخر عن موارد الردى .

كعب بن زهير

نبذة في سيرته: هو كعب بن زهير بن أبي سلمى ، من الشعراء المخضرمين الذين ولدوا في الجاهلية وشاهدوا قيام الإسلام . أخذ الشعر عن أبيه ومن إليه من أفراد عائلته ، فنبغ فيه حتى عُُد من أعلامه الكبار في صدر الإسلام . وقد ناهض الدين الجديد وألّب عليه وهجا أخاه بجيراً لاعتناقه له ، كما أنه عرّض بالرسول الذي أهدر دمه . واذ تخلّى عنه قومه وسائر القبائل وضاعت عليه السبل ، اضطر للجوء إلى الرسول الذي أمّنه ، فامتدحه بالمقطوعة التي نحن بصدددها .

إيجاز المضمون : استهلّ بمقطع غزلي عن فراق الحبيبة التي خلّفته متيماً ، ثم يشبهها بالغزال ، ويصف أسنانها ورضابها المسكر كالحمرة . ويتحدّث عن نكولها بالوعد وامتناعها عن النصيح . فهي تفرّ به فيما هو يرجو وصالها وقد شطّ بها المزار وبعد المقام .

وينقطع ، من ثمة ، إلى الاعتذار والعتاب ، ذاكرّاً لإنذار التوم له بالهلاك وانشغالهم عنه بهدومهم ، لا يُعينونه على ميحنته ولا يؤاسونه أو يحمونه . ويعبر عن اليأس الذي اعتراه بالقول إنه لا مفرّ للمرء مما قُدّر له وأن موته حتم مكتوب عليه في حينه . ويباشر ، من ثمة ، المدح والاعتذار مستندراً عطف الرسول ، مسفهاً كلام الوشاة . ممثلاً خوفه — تعظيماً للنبي — بما يَبْثُ الرُّعب في القيل . وهو أضحخ البهائم وأعظمها هامة . ويقول انه لم يطمئن إلا بعد أن صافح النَّبِيَّ صاحب القول النَّافذ . ويكرر المعنى . ممثلاً إياه بأسد خادر ،

مُقيم في أجمته . متربص بمن يوقع به ، ويمتدحه بالهدى والقتال في سبيل
الله وباجتماع القرشيين حوله ومهاجرتهم معه وإرتدائهم رداء الحرب . لا
يفرحون بالنصر ولا يقنطون بالهزيمة . بل تراهم يتقبلون على العراك ولا
يتولون عنه قط .

تقسيم المقطوعة من حيث المضمون :

١ - ٨ : المقدمة التقليدية .

٩ - ١٢ : ذكر أقوال الوشاة .

١٣ - ٢٦ : الاعتذار والمجد .

أولاً : المقدمة التقليدية : (١ - ٨) . ألمّ فيها بأربعة معانٍ هي التالية :

— نأيتها ورحيلها .

— تشبيهها بالغزال .

— ذكر تغريرها به ومخادعتها له .

— وصف عذابه بها .

١ - أمّا ذكره لفراقها وارتحالها . فقد اقتصر فيه على الناحية الانخبارية
السردية ولم يتصفه بوصف أو يتعرض فيه للمطايا والسبل التي اجتازتها ولم
يمثلها بتشبيهها ، على ما هو مأثور في الشعر القديم . فوالده زهير يفصّل في
ذلك غاية التفصيل ويعيّن الأمكنة ويسميها بأسمائها ويتقرن بين الطعائن والنخيل
شأنه في ذلك شأن امرئ القيس . أما كعب ، فإنه يُشير إلى الفراق ولا يستطرد
في تفصيل أمره .

٢ - وأمّا وصفها ، فإنه يقرنها فيه بالغزال الأغن . المنكسر الطرف ،
المكحول العينين . وقد استعار لها منه أو قرنها في غنّة الصوت . أي جماله
وحسن إيقاعه ووقعه . وفي فتور النّظر . نامياً إليها به السحر والاغواء .

إذ أن فتوره يتضاعف من خلابته ، وفي تكحل الأجفان ، أي توشيحها بإطار من السواد مما يزيدها عمقاً وجلالة وتألقاً . وليس في هذه المعاني جدّة ، بل إنها لا تعدو أن تكون تكراراً لمعان أنهكت في سنّة التشبيه ومطالع الغزل ، ويردّف بوصف أسنانها ، وبسنتها المتألّقة عليها ويُورد لها ما يستنفد غرض القول فيها ، متعرّضاً إلى رضاها ، مُحسّلاً إياه بالراح ، وقتاً للتشبيه المأثور في ذلك . وليس في هذا القول شغف خاص بالحبيبة أو معاناة صادقة ، إذ تراه يتبسّط المعاني في حدودها المقرّرة المتداولة . فهي معان اتّباعيّة . مكرورة ، بل مملولة أتى عليها من تقدّسوه في الحدود التي أدّاهها بها ، لم يُضِفْ إليها ولم يُضِفْ عليها من ذاتيّته ما يثبت فيها الحياة والقدرة على الإحياء والتأثير .

٣ - أما سوء ظنه بها وذكره لمخادعتها (٤ - ٨) ، فيتخذ منهما أداة لإظهار تنكره للمرأة . فهي تواعده لتغرّر به وتخبله ، ثم تُخلف وعدها ، فيتضللّ ويلتبس عليه أمره . والكذب هو وسيلة للتدليل ، تفرّج بإغواء الرّجل وتتييمه ، دون أن تواصله ، ليتضاعف شغفه بها وتتضاعف غببتها بإذلاله واقتياده . والاحلام التي يَعِدُ بها المرء نفسه من الوصال ، هي أحلام وأمانٍ مردولة ، خائبة ، لا حقيقة لها ، ولّدّها الوهم والغرور .

ويعمد الشاعر إلى مقارنة طباعها بطباع عرقوب اللّذي ذهب مثلاً في وعده ومماطلته ، يؤجل ولا يعجل ثم يخلف في النّهاية بعد أن يمسيّ النّفس بشئ الأمان . مع ذلك كلّّه ، فإن الشّاعر لا يرعوي ولا يثوب ، بل إنه لا يزال يؤمل في وصالها . فداء العشق لا دواء له ، وصاحبه فاقد العقل والارادة . ومؤدّى كلامه في هذا الشأن ان الإنسان هو عبد لميوله وان المرأة تخادعه وتفقده كرامته ، ولا خلاص له من نفسه وأهوائه . فالمرأة هنا ترمز إلى عالم السقوط وربما الشرّ الذي يلازم المرء ويشغله بما لا طائل دونه ولا رجاء منه . والمقطع بمجمله استنفدت معانيه في تقليد الغزل والعتاب .

٤ - أما وصف عدا به بها ، فقد عرض له بألفاظه المأثورة كالتبيل والتسيم والكبول ، وهي ألفاظ تكرر معنى واحداً متشابهاً ، مباشراً . وإن كانت الكبول تؤدي له صورة ، بعد أن كانت فكرة . وعدم الخاف الشاعر في ذلك وإدعائه به ينم عن ادائه فيه واجب التقليد دون معاناة .

ثانياً : ذكر أقوال الوشاة : وقد عالج فيه أربعة معانٍ أساسية هي التالية :
- إنذاره بالقتل المحدث به والذي لا نجا له منه .

- تولي أصحابه عنه وانشغالهم بهومهم عن نجاته ومناصرته .

- إيمانه بأن حياة الإنسان وموته كتب له في كتاب القدر .

- تأكيده على حتمية الموت . وأنه مائت غداً . أن لم يمض اليوم .

١ - وإنذاره بالقتل المحتتم . يطالعهنا في قول القائلين له : « إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول » . وهو . في نقله لهذا الكلام : لا يعرض لأمر الوشاة أنفسهم وإنما يتوسلهم لتعظيم شأن النبي بهيبته فيهم وإيمانهم بقدرته المطلقة على البطش بمن ينازعه في أمر الحق . فما يعلن من كلام يتحقق لتوه ، ومن أوعده بالقتل عداً مقتولاً ، وإن كان لما يُقتل . وقوله هذا شبيه بقول النابغة معتذراً للنعمان ومعظماً له :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المتأى عنك واسع

وتصاغر المعتذر للممدوح هو نوع من السيكولوجية التي تستثير فيه عاطفتي الرحمة والعظمة ، مما يحقق للشاعر مهتغاه ويبعد عنه الويل . وهكذا يمكننا اعتبار كلامه نوعاً من الاعتذار غير المباشر الذي منه به لما دونه أو ما إليه .

٢ - وتولي أصحابه عنه أو تخليتهم عن مناصرته . أدأه أيضاً . في سبيل غرض مكنوم للاعتذار . اتخذ فيه أصحابه كما يتخذ الرائي أشخاص الرواية . يعبر من خلالهم عن أفكاره ويحسد نواياه . فصحبهم هم كالوشاة أداة لظهور دية النبي وقدرته من خلال الأحداث والأشخاص . ومعنى هذا البيت :

وقال كلُّ خليل كنت آمله لا ألهينك إني عنك مشغولٌ

هو امتداد لمعنى البيت السابق مثل فيه وقع كلام النبي موقع الرهبة والتصديق في نفوس أعدائه ، أي الوشاة ، فضلاً عن صحبه الذين كان يؤملهم . فهم ، جميعاً ، عرفوا صولة النبي أو عرفوا عنها ، فاذا هم ينتكصون وينكلون عن صديقهم ، نجاة بأنفسهم من الويل المحدث به والذي لا مفر له منه . وهكذا فان انفراط عقد الأصحاب عن الشاعر كان حادثة واقعية تؤدّي غاية معنوية وراءها ، نفصح بالفعل العملي عما يقع في نفوس القوم من وعيد النبي وتهديده .

٣- أما إيمانه بقدر الموت المكتوب ، بقوله :

فقلت : خلّوا سبيلي ، لا أبا لكم فكلُّ ما قدّر الرحمن مفعولٌ

فهو تعبير ، بوجه من الوجوه ، عن يأس الشاعر من النجاة وإذعانه إلى القدر المحتوم الشاخص في تهديد النبي . إن فيه قليلاً أو كثيراً من معنى الإستسلام لما لا طاقة للمرء بدفعه والتحرر من قبضته . والمرء لا يفرّج إلى الحكمة إلا ليتعزّى بها ويقارن بين قدره وقدر الآخرين ، موحداً بينهما ، حتى يقنع ذاته بأن ما أصابه هو أمر عام ، شامل ، ينتظم الحياة كلها وأبنائها ، جميعهم . وتعبيره عن يأسه العميق وخضوعه لنذر الموت هو امتداد لما تقدّم ذكره من تعظيم لهيبة النبي وصولته وجولته .

٤- ولعل إقراره أو إذعانه لحتمية الموت ، بعد إقراره بتوقيته في حينه المحدود ، لا يعدو الفكرة العامة التي تتلامح لنا عبر هذا المقطع بكامله ، وهي فكرة اعتذارية ، عامة ، تفتق لها بكلّ حادثة ليُعظم من شأنها ووقعها في نفس السامع . فهو يتعزّى بالقول إنه مائت لا محالة ، ولا فرق في ذلك أن يموت اليوم أو غداً أو فيما بعده .

تلك كانت المقدمة الاعتذارية غير المباشرة والتي تؤول معانيها إلى خدمة غرض واحد اقتبسه كعب من تكتنية الاعتذار الماثورة في شعر النابغة ، يتضاءل فيها قدر المعتذر بقدر ما يتعاضد قدر المعتذر منه ، ويكون ، من جراء ذلك ، أن تمتنع المجابهة ويزول التحدي باقرار المذنب بذنبه وضعفه أمام جبروت الخصم الذي يُراضيه ويُصافيه .

ثالثاً : الاعتذار والمدح المباشران : (١٣ - ٢٦)

أ - المدح : ويقوم على المعاني التالية :

— إقراره برسالة الرسول محمد النَّازلة عليه من لدن الله . (١٣ - ٢٦)

— تمثيله بسيف للهداية ، أي أنه يمتدحه بالقتال في سبيل الحق والدين .

— امتداحه بتألب قريش حوله .

— امتداحه بأنصاره الذين هاجروا معه من خلال دروعهم أي استعدادهم الدائم للقتال ، ومن خلال أخلاقهم التي لا يستخفهم فيها انتصار أو أنكسار . ولا يجزعون بها من القتال ولا يتولون عنه .

١ - وقد أقر برسالة النبي بقوله : « نبئت أن رسول الله أوعدني » ناسخاً المعنى بلفظه من النابغة بقوله : « نبئت أن أبا قابوس أوعدني » .. وكعب إذ أطلق هذه العبارة إنما مهّد بها لطلب العفو ، إذ لم تكن تحفظ النبي ثارات فردية خاصة ، بل انه كان يثور على من يناوئه في الدين ويسفه عليه ، ويزعج عنه أتباعه . وعقب ، إثر هذا الاعتراف ، طلب العفو بقوله : « والعفو عند رسول الله مأمول » ، مكرراً العبارة الإضافية : « رسول الله » مرتين . وقد نعجز عن فصل المعنى المدحي عن المعنى الاعتذاري ، إذ يتضمن أحدهما الآخر . فالإقرار بالرسالة ونسبة النبي محمد إلى الله تغلب عليهما الصفة المدحية ، أما طلب العفو ، فتغلب عليه الصفة الاعتذارية لاعترافه فيه بذنبه .

ولا يزال الشاعر يُلاحف بتكرار الصفة الإلهية للنبي كما في مثل قوله :
ان الرسول لسيِّف يُستضاء به مُهتَد من سيوفِ الله مَسْلُول
وفي هذا البيت يبرر حروب النبي ويجعلها حروباً مقدسة . لا يطمع فيها
نجاه أو سلطة ولا يجهض بها نغمته على أعدائه . إنه يحارب في سبيل عقيدة .
في سبيل الحقيقة . وقد أُلِّف لذلك بين السيف . وهو رمز للقوَّة . والضوء
وهو رمز للهداية . فقوته هي قسوة بصيرة . لا تنهاف إلى البطش . بل إلى
الوعظ والاصلاح . أما في الشطر الثاني ، فإنه يكرِّر تشبيهه بالسيف وينسبه
إلى الله . برّة ثالثة . وذلك يعني ان الله انتدبه إلى تلك الرسالة وأنه هو الذي
يَضْرِب بسيمه . وكان الغزو والقتال ، قبلئذ ، يهدف إلى المصلحة . أما النبي
فجعلهما يهدفان إلى تحقيق غاية إنسانية روحانية .

٢- وفي جزء آخر من مدحه ينوّه كعب باحتشاد قريش وتأليبها حول
النبي . وقد كان للنبي اتباع من دونهم . لم يُشر إليهم بإشارة ولم يمتدحه بهم .
ذلك أن قريشاً كانت تمثل السلطة والوثنية عند العرب ، واجتماع شملها حول
النبي يُبين على أن أئمة العرب أعتنقوا الدين وأقروا به وتخلوا عن كفرهم .
والشاعر يخصّ من هاجر منهم ليوعز بذلك إلى أن قوم النبي ناضلوا من دونه
منذ البدء . وأنهم نزحوا من مقام الباطل إلى مقام الحق . مخلفين أهلهم ومالهم .
٣- ويمتدح التُّرشييين بالبطولة في صورة قاطبة . موحية إذ يقول :

شم العرائين ، أبطال ، أبوسهم من نسج داوود في الهيجا سراييل
أي أنهم يرتدون الدروع الجلّيلة السّابغة في القتال . والدروع ترمز ، هنا
إلى ما دونها من سائر الأسلحة . فهي كالجُزء الذي يشير تمامه إلى تمام الكلّ .
فمن يرتد الدروع الدّأوودية . يرفقها بسائر عدد القتال .

ويرسم لهم صورة أخرى تجمع الواقعة إلى المثالية بقوله :
لا يقع الطعن إلا في نحورهم وما لهم عن حياض الموت تهليل

والواقعية تباؤ في هذا القول في اعترافه بأنه قد يتبع منهم قتلى . إلا أنه
سحّل تلك الواقعية إلى ضرب من المثالية اللطيفة ، إذ أردف بأنهم لا يُطعنون
قط في ظهورهم . بل في صدورهم ، أي أنهم يقبلون . أبدأ . على القتال
ويؤثرون فيه الموت على الفرار .

ويجعلهم في بيت آخر فوق الفرح والترح والأثانية والمأرب ، إذ إنهم
يقاتلون ، قياماً بواجب القتال لا رهبة ولا رغبة :

لا يفرحون إذا نالت رماحهم قوماً ، وليسوا مجازيعاً ، إذا نيلوا

فهم . في حروبهم ، فوق الناس ، يقاتلون للخدمة الحقيقية ونشر
الدعوة . إلا أنهم ، مع ذلك ، قد ينكسرون ، أي أنهم خاضعون . من جهة
ثانية ، لمصير البشر . وكعب لا يحشد الصور الحارقة التي تعزل ممدوحه عن
سائر البشر كالنابغة أو كعمرو بن كاثوم في مفاخره . بل تراه يحرص على
تمييزهم في حدود المصير البشري القابل للتحقيق . فمعانيه المدحية ، متزنة
عاقلة ولعلّه ورث الرويّة عن أبيه زهير .

ب - الاعتذار : ويقوم على معنى أساسي عام . مستند من سنة الاعتذار
في شعر النابغة ، يحشد فيه معاني الرحمة المباشرة . بعد أن أوحى بها في مطلع
سابق بصورة غير مباشرة . ويمكن أن نستطلع عبر ذلك دحضه لما زوّر الوشاة
عليه وخوفه من الهلاك ، إذ أوعده النبي .

١ - أما قول الوشاة ، فقد ألمح إليه ولم يُصرح به اذ اقتصر على دفعه :

لا تخذلني بقوال الوشاة ، ولم أذنب ، وإن كثرت في الأقاويل
فهؤلاء يتوّلون تقوّلًا ، ويتحاملون عليه . وهو بريء . ولم يخفل الشاعر
بتقديم البيئة والأخذ والرد ، بل ألم بنوع من الدفاع الخطائي . التائب على
شدة التأكيد بالمعنى ذاته ، دون دعمه بما دونه أو بما إليه .

٢ - ويمثل خشيته بالمتام الذي يقوم فيه بين يدي النبي ، وهو يبث الرعب حتى في روع الفيل . وقد توسّل هذا الحيوان لعظم هامته وقوته ، على غرار الجاهليين الذين يحسدون معانيهم من خلال الصفات الأظهر في البهائم .

إلا أن خوف الشاعر ، على عظمه ، يهدأ ويستكين ، عندما يؤمنه النبي ، وقد حرص على الإشادة بالأمان . وهو يؤجس خيفة من امتناع النبي عن العفو ويشفع هذا الاعتذار ، على دأبه ، بتأكيده على قوة النبي : « في كف » ، ذي نجمات ، قيله التيل « أو قوله :

من نخادر من لئوث الأسد ، مسكنه من بطن عثّر . غيل دونه غيل
خلاصة حول المضمون : بدا كعب في هذه القصيدة مترجماً بين عاطفتي الاكبار والتعظيم وعاطفتي الخوف والرعب . الا أنه لم يفصل في معانيه كأبيه أو من إليه ولم يسرف اسراف شعراء المدح ، فأبقى لمعانيه نكهة انسانية أعمق تأثيراً وان لم تكن أكثر غلوّاً .

القصيدة من حيث الطابع الاسلوبية :

أ - الوصف والنعت : ونفهم بالنعت . هنا ، اللفظة التي تصف مظهراً حسياً أو حالة نفسية ، وقد تكون نعتاً مباشرة أو خبراً ، مفردة أو جملة ، ومنفردة أو متكررة . مثال ذلك :

- فتلي . اليوم ، متبول . متيم . لإثرها ، لم يفد . مكبول - والنعت هنا مكررة ، بعد مفردة ، وبعضها مستناد من جملة فعلية .

- إلا أغنّ . غضيض الطّرف : متبول - العتاق ، النجيبات ، المراسيل الوشاة - مقتول - خليل - مشغول - مفعول - وان طالت سلامته - محمول - مأمول - فيه مواعظ وتفصيل - ولم أذنب - ذو نجمات . قيله القيل - منسوب ومسؤول - نخادر - غيل دونه غيل - يستضاء به - مهند - مسلول

— انكاس — كشف — ميل معازيل — شمّ العرائين — أبطال — لا يفرحون
— ليسوا مجازيماً —

وقد نقع على ما دون ذلك من نعوت في مؤدى المعاني والجميل . كما أن
القوافي انت ، في معظمها ، نعوتاً أو ما إليها . وقد تأدى ذلك من وقوف الشاعر
الشاعر موقفاً وصفيّاً ، ايضاحياً ، يتوسل به النعوت للتحديد والغلوّ والايحاء .
فهو يصف المعنى أو يقرره أو يصوره بها تصويراً جزئياً . يتجاوز فيه عن
الصورة المتشكلة في مشهد أو حادثة أي عن الكناية الحسية الماثورة في شعر ابيه
ومن إليه .

ب — التشبيه : نقع في هذه التصيابة على اربعة تشايه : متخاوة القيمة
والقدرة الايحاتية :

— وما سعاد ، غداة البين ، إذ رحلوا إلا أغن غضيض الطرف . مكحول
والشاعر لم يتوسل للتشبيه هنا ، شكله التليدي . وإنما اوحى به من المقارنة
بين الحبيبة والغزال ، كما انه غالى به ويحاول ان يُضفي عليه بعض الجسدة
بتخصيصه في الغنة وغضاضة الطرف واكتحال العينين . والشعراء الاسلاميون
قلماً اشتقوا لأنفسهم تشاييههم ، بل انهم تولوا منها المأثور وفصلوا فيه .
متخذين ذلك سبيلاً للتجديد .

— كانت مواعيد عرقوب لما مثلاً : وهذا الشطر ينطوي على تشبيهه
لمواعيدها بمواعيد عرقوب . حيث افاد الشاعر من الاسطورة او المثل ليجلوا
معانيه ويؤكداه .

— ارى واسمع ما لو يسمع الفيل لظل يرعد ... وقد تشبه في عظم خوفه
بالفيل ، وهو تشبيه افتراضي ، ايجائي وليس واقعياً كتشبيه الحبيبة بالغزال أو
نفسياً كتشبيه وعودها بوعود عرقوب . وهو ، فضلاً عن ذلك ، تشبيه
استطرادي انصرف فيه الشاعر إلى التفاصيل والجزئيات .

— لذلك أهيب عندي من خادر من ليوث الأسد : والتشبيه يقوم على المقارنة بين النبي والأسد المتربص ، مع إيثار للنبي . فهو لا يقوم على المقابلة بل على المفاضلة بحيث يسمو المشبه على المشبه به .

ج - الفكوة : ولعلها الرّكيزة الأقوى أو أنها متن القصيدة ، لغلبة العنصر العقلي وضمور الخيال المصور . ونكاد لا نقع على صورة ولو حسية ، فيما عدا بعض الصور الافتراضية المؤلفة تأليفاً أو المفاضلات التشبيهية . أما الانفعال ، فإنه ينزو ويشته في اظهار رهبة الشاعر دون أن يمدّه بقدرة على افتراع المعاني كما أمد النّابغة واشتق له صورة الليل المحدث بكل شيء أو بتلك الصّور الحسية المتمادية التي جسّد بها تلذعه وأذاه . وإذا كانت صورة الفيل تقوم بعض هذا المقام ، فإن القصيدة لا تعدو مجموعة من الأفكار الحسنة التوقيع ، الممتنعة عن الخلوّ الأرعن الفاقد المضمون الانساني . وهي تستطيع وتتألق ، حيناً ، وتخبو وتضمّر ، حيناً آخر . الا ان الخافه بها وتأكيده عليها يُقنّع السّامع بها دون أن يُطلعه على جديد في معنى الخوف والاعتذار ، فيما عدا التوحيد بين الخوف واليأس والموت ، وهي اعرق مقاطع القصيدة مضموناً

٨ - طبائع العبارة : وشّح الشاعر عبارته بما يوافق انفعاله من صيغ مأثورة ، وفقاً لما يلي :

١ - التمني : « لو أنها صدقت موعودها أو لو أن النصيح مقبول » : والتمني ينطوي هنا على معنى النفي والاستحالة . فتمنيّه لصدق وعدّها ينمّ عن تعذّره عليه .

— ويدنو إلى ذلك قوله : « أرجو وأمل أن تدنو مودّتها » حيث تجسّد التمني بفعله المباشر فيما توصل ، قبلاً ، أدواته الخاصة بصيغته .

« هداك الذي اعطاك نافلة القرآن » : وهو من من التمني المشتمل على معنى التقرير .

٢- الأمر والنهي : وهما يعبران عن الموقف والارادة كقوله :

— لا يغرتك ما منّت — خلدوا سبيلى — مهلاً هداك الذي اعطاك نافلة القرآن.
لا تأخذنني بأقوال الوشاة — لما اسلموا زولوا —

والمثل الأوّل يفيد التحذير ، والثاني الثبوت والتدعيم والمضي في الرأي بما يخالف الآخرين . والثالث يؤدّي معنى التريث والتنبية والاستدراك . فيما يوحى الرابع بالاستعطاف والترجّي .

٣- الحصر والاستثناء : وهما يفيدان التخصيص أو الغلو وما إليه . كقوله
— وما سعاد ... إلا أغنّ — أفاد الحصر والتخصيص . وبالتالي . الغلو
والمثاليّة .

— وما مواعيدها إلا الأباطيل : أدّى معنى النعت المنفرد المستقل بحيث يمنع عنّا أي افتراض دونه . فهو ينطوي على الإطلاق والتأكيد .

— لا يبلّغها إلا العتاق : للغلوّ ببعده المسافة ومشقة السفر .

— لظلّ يرعد إلا أن يكون له : معنى الاستثناء الصريح .

— لا يقع الطعن إلا في نحورهم : معنى الاطلاق والتأكيد .

٤- الجزم والشرط : وربما وردا متجانبيين . أو متكاملين كقوله :

— ولم أذنب وإن كثرت فيّ الأقاويل .

وقد يتخذ معنى الظرفيّة ، فضلاً عن الشرط ؛ لا يفرحون إذا نالت
رماحهم قوماً ، وليسوا مجازيعةً ، إذ نيلوا » .

٥- لام الابتداء أو التأكيد ، كقوله : « أرى وأسمع ما لم يسمع القليل
لظلّ يرعد » .

— لذلك أهيب عندي — ان الرسول لسيف يستضاء به .

٦ - الحوار . وقد بدأ في مثل قوله :

- وقولهم : إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول .

- وقال كل خليل كنت آمله .

- فقلت خلوا سبيلي .

- وجه التقليد : اقتضى كعب على آثار النابغة ، كما نوهنا بذلك ، قبلاً ، في طبيعة المعاني فضلاً عن بعض صيغ العبارة . ونضيف هنا المقابلة بين الاشطر التالية :

- مهلا هداك الذي اعطاك نافلة القرآن - كعب -

- مهلا فدى لك الأقوام كلهم - النابغة -

- لا تأخذني بأقوال الوشاة - كعب -

- لا تأخذني بذنب لست فاعله - النابغة -

تأثير البيئة ، العصر : تحفل هذه القصيدة بأجواء العصر الدينيّة والسياسية وتطلعننا عن موقف النبي من الشعراء وموقف الشعراء منه ، فضلاً عما كان يقوم به أعداؤه والمؤلبون عليه . الا ان الشاعر لم ينفذ فيها من الدين الجديد الا بعض المعاني المأثورة وتكرار ذكر الله ونسبة الرسول اليه ، بالإضافة إلى امتداح النبي بالقرآن وما إليه .

نموذج من الخطبة

هو جروول بن اوس من بني عبس لكنه كان مغموز النسب فيهم . يتسب الى قوم آخرين وينكر اخوته ميراثه ويحسنون اليه ببعض النخيل . وكان متقلب الولاء ، يمدح من يغلق عليه ويهجو من يمنع عنه أو يمتنع عليه ، وكان يمدح ويهجو وفقاً لما يدره عليه مدحه وهجاؤه . وقد تولد في نفسه حقد عام على ذويه واخوته وقومه وعلى نفسه اذ كان أفقم ، قبيح المنظر . هجا وجهه وكأنه يهجو من خلاله مصيره بين يدي الوجود . وكان من امره انه اقام عند الزبرقان بن بدر زمناً على سعة ورحب ثم ان امرأة الزبرقان خشيت أن يتولاه زوجها بائنة الخطيئة وكانت جميلة ، فجعلت تسيء معاملته وارتحلت ولم ترد اليه الراحلة كي يلحق بها . وجرى ان آل بغيض سعوا الى تأليفه واستقدامه اليهم ، فأقام مجاوراً فيهم ومدحهم وهجا الزبرقان الذي شكاه الى عمر ، فاستغنى حسان بن ثابت ، فافتاه بأنه لا يجد ثمة هجاء . وقيل ان عمر اشترى من الخطيئة اعراض المسلمين وانه حبسه .

هجاء الزبرقان

والله ، ما معشَرٌ لاموا امرءاً جنباً في آلٍ لأبي وشماسٍ بأكياسٍ^١

١ - الجنب : الغريب . لأبي وشماس : من القبائل العربية . الاكياس : الكيس .
الفرين : الفلن . المعنى : ان من لامي ، أنا الغريب ، عل مدح آل أبي وشماس ، ليس بكس.

ما كان ذنبُ بَغِيضٍ ، لأبَا لَكُمْ ، في بائسٍ جاء يَحْدُو آخِرَ النَّاسِ ١؟
 لقد مَرَّيْتُكُمْ ، لو أَنَّ دَرَّتْكُمْ ، يوماً يَجِيءُ بها مَسْحِي وإِبْسَاسِي ٢
 وقد مَدَحْتُكُمْ عَمداً لأَرْشِدْكُمْ ، كيما يَكُونْ لَكُمْ مَتَّحِي وإِمْرَاسِي ٣
 وقد نَظَرْتُكُمْ إِعْشاءَ صادرةٍ لِلخِمْسِ طال بها حَبْسِي وتَنَسَّاسِي ٤
 فما مَلَكَتُ بَأَنَّ كَانَتْ نَفُوسُكُمْ كَفَارِكٍ كَرِهَتْ ثَوْبِي وإِبْسَاسِي ٥
 لما بَدَأَ لي مِنْكُمْ غَيْبُ أَنْفُسِكُمْ ، ولم يَكُنْ جِرَاحِي فيكُمْ آسِي ٦
 أَزْمَعْتُ يَأْساً مُبِيناً مِنْ نَوَالِكُمْ ، وإن تَرَى طَارِداً لِلْحُرِّ كَالْيَاسِ ٧
 أنا ابنٌ بَجَدَتْهَا عِلْمًا وَنَجْرَةً ٨ فاسألْ بِحَرْبِي سَعْدًا ، أَعْلَمَ النَّاسِ

١ - بائس : اراد نفسه .

٢ - مريتكم : مري الناقة : مسح اللبن . الإبساس : دعاء الناقة وتسكينها آن الحلب لتدر . وهو مثل اراد به : افي داريتكم ومدحتكم لتدروا علي بخير ، فايتم .

٣ - المتح : السقي . الامراس : المراد به هنا التخليص والانقاذ . واصله : ان يمس الحبل الذي تسحب به الدلو ، اي يقع بين البكرة والقمر ، فيمرسه اي يخلصه الساقى او الماتح ويرده الى البكرة . اراد : افي مدحتكم كي يكون لكم الفضل وحكمم يتخلصى والانعام علي .

٤ - الإعشاء : ان تمشى بعد الشرب . الصادرة : الراجعة من الشرب ، اراد بها الابل . الخمس . من اكلها الابل وهو ان ترعى ثلاثة ايام ، وتورد الرابع . التنساس : السوق الشديد . - المعنى : انتظرت خيركم كما ينتظر الضيف مجيء الابل الراجعة من الشرب ، بعد ان ابطأت في المرعى .

٥ - الفارك : المرأة التي تكره الاقامة مع زوجها متكره ..

٦ - غيب انفسكم : اي لما ظهر لي ما كان غائباً في انفسكم من البغض . ل .

٧ - ازمعت . عزمت وصممت . مبيناً . والشطر الثاني من نوع نوع ارسال المثل .

جارٌ لقومٍ أطالوا هُونَ منزلهِ ، وغادروه مُقيماً بين أَرْماسٍ ١ .
 متلّوا قِراه ، وهَرَّتْهُ كلابُهُمْ ، وجَرَّحوهُ بأنيابٍ وأُضراسٍ .
 دَعِ المكارِمَ لا تَرَحَّلْ لِبُغْيَتِها ، واقعدْ ؛ فإنك انت الماعِمْ الكاسي ٢

كان الخطيئة ، كما يقال من عبيد الشعر ومن الداهيين مذهب أوس وزهير ابن ابي سلمة في تثقيف العبارة والمعنى واعتماد الصورة الحسية والكنائية اللطيفة لتدشيل المعنى وتجسيده في حدوده الموحية . ولقد مثل هوانه حين قام في جوار الزبرقان بالقول انه بائس جاء يحدو آخر الناس . والشاعر يشير بذلك الى ان زوجة الزبرقان تعمّدت ايداءه ، اذ لم تردّ اليه الراحلة فقدم في الذيل سعياً على قدميه . وهو انما يقدح في ذلك بضيافة الزبرقان لان جاره قدم ماشياً . وهو ارتحل على المطايا ، فكأنه يُسَيِّئُ اليه او انه يُعَرِّضُ به كي يحمله على هجره . ولست تجد في تلك الصورة مجالاً للتوضيح لانها موحية يقينية بذاتها وبما تمثله . وقد تعتمد لفظة يحدو للتدليل على الارهاق الذي اصيب به وللهوان الذي جلّله من قدومه على قوم رغماً عنهم . والخطيئة لم يكن من اصحاب النعمة الكنية الشاملة بمعنى انه لم يكن يحمل نفسه محمل الجدة ولا يجد غضاضة في ان يتذلّل ليؤدي المعنى الذي يبتغيه . ولقد هجا نفسه عبر تلك الصورة بقدر ما هجى الزبرقان دون ان يجد في ذلك فاجعة تُفْجِع ، فكأنه كان قد وطّد نفسه على الهوان وان أمر كرامته بات مطروحاً بين الاقدام . والصورة شفاقة لا تحطّي فيها ولا استطراد ، استقطبت المعنى ونفذت اليه . وهي خاصة من خصائص الاسلوب التثقيفي الذي يُفَصِّلُ العبارة على قدر المعنى بل انها هي التي تتنازل عليه وفقاً لحُدس خاص ، وتستقر فيه وكأنها جزء قائم منه . والتعبير العصورى

١ - جار : اراد نفسه . الهون : الذل . الارماس : القبور . اي غادروه كالميت .

٢ - دَعِ : المكارم ... : يخاطب الزبرقان . - المعنى : حبك ان تأكل وتلبس .

ماثل في معظم الايات . فهو يتكنى عن العطاء بمرور الناقه ليديرَ لبنها فما اجدى مسحه وابساسه . والشاعر يختزن المشاهد الواقعية في ذهنه ثم انه حين ينبري للنظم تنزل عليه تلك الصور من ذاكرته . وربما شاهد كثيراً ممن يستندون الناقه بمرورها ومسحها وابساسها ، وعبرَ ذلك في خاطره ، حتى اذا المَ بهلما المعنى نُزلتْ عليه الصورة وتكثفت واستعاض بها عن كل شرح ووصف ورصف . وآية اسلوب التكثيف والتثقيب انه يَوجز المعنى ويوِجلسه بعضاً ببعض . فتعمق ابعاده ويغدو مادة شعرية ايمائية بدلاً من ان يستحيل الى مادة ثرية : ساقطة . فثمة الممدوح والعطاء ، والناقه والابن ، والشاعر والحالب وقد الف الخطيئة بين هذه العناصر ومزج هذه بتلك ومنحها اليقين الحسي وحول المعنى الى صورة تُرى وتُقشَبَس من الخبرة العملية ، بدلاً من ان يكون فكرة تقريرية تُفهم بالذهن . وكيف تمت هذه العملية الفنية وما هي قيمتها ؟ لقد صدر الشاعر عن الخبرة الحسية في واقع الحياة ، وهي خبرة مبدولة وذات دلالة قائمة في متن الظاهرة حتى البداهة . وتلك دلالة العطاء فيسا يدير به ضرع الناقه . بل ان فيه معنى الرزق المباشر . وما دام الشاعر يتخذ الظاهرة في حدودها الاليفة ويستخدمها في التمثيل والتدليل ، فانه يسمو مرحلة عن الوصف المباشر والتقرير الذهني ويتوسل المادة الواقعية في معادلة نفسية توازيها . والمرحلة الكبرى من الخلق الفني تتخطى دلالة الظاهرة المادية الى رمز مكنون في سرّها ، وهي حالة لا يُوفي اليها الا المتصوّفة من الشعراء الذين ادركوا المنحنى الآخر من الوجود . وقلما ادرك شعراء تلك الحقبة مرحلة الروحانية التي تستولي على المادة وتُليّبهها وتحلّ فيها ، اذ لم يكونوا قد فقدوا الدهشة الحسية امامها . وحسب الخطيئة انه وُفق في أن يكسو المعنى المجرد العاري إهاباً وانه ابداع له عديلاً حسيّاً مكنّ له في النفس وفي الابعاء معاً . وفضيلة الخيال ثمة هي فضيلة القدرة على استحضر الفلذة الحسية النافذة القاطبة والتي تتضمن الدلالة في اعظم مظاهرها . ومثل ذلك قوله : « كيما يكون لكم متحي وامراسي » وقد استعار هنا من مشهد السقاء كما كان قبله

١٠٠. معاودة ثمة من مشهدها الاحتلاب . فذاكرة الحظيئة مشحونة بالمشاهد الحسية التي
 يجمعها الى مادة فنية حين تسنح له اللحظة المؤاتية . وهو يفهم المعنى غاية
 الفهم . كما انه كان حقيقياً ان يؤديه بما فهمه منه ، الا ان طبعه الفني كان
 يأخذ به من التقرير . فيعتمد الى تلك المظاهر يستلهمها القدرة على اصفاء الحسية
 على المعنى اي ان تهيه الوجود الفعلي . فالخطيئة افاد من زهير اسلوب التوحيد
 والتأليف بين مظاهر الوجود ، يُعبّر عن هذا بذلك في حينه ويستعير منه الى
 الآخر . حتى يمكن الشحنة الانفعالية التي تتكسّن في نفسه من الظهور
 والتنفيس والتدليل على ذاتها في سورتها التي يؤمن بها يقينه وليس في حدود
 الواقع البارد الموات . والانفعال لا يشتطّ ثمة ولا يتغالي ولا يهمل ، بل انه
 يتعادل ويتسلل الى روح المظاهر ويقسم فيها وينفحها بنفخته المؤثرة ، فيضعف
 من وقع المعنى بل انه يجعله ويبلغ به ذروة معتدلة لا اختلال فيها . وتلك هي
 الصنعة الزهريّة . كما عهدناها ، تدع الانفعال حياً ، ولكنها تلجسه عن التهور
 والعصف في الظاهرة ، انه كالروح يتسرّب اليها ويحييها ويحيها بها . وحسبه
 انه فنان التشبيه تفسيمياً وعدى به عن مرحلة المقابلة الى مرحلة التوحيد حيث
 تفقد مظاهر الوجود ماهياتها الاولى وتتخذ ماهيات اخرى لها الطابع النفسي
 والحسي في آن معاً . وقد بدأ ذلك فيما سبق وفي ذكره للابل العائدة من
 الحشيش والتي كان يُزجّجها وقد اختلط واقع الابل وواقع الكرم والعطاء
 وخيبر عن احدهما كأنه يُخبر عن الآخر ، دون غرابة واصطناع . فكأنّ
 اليقين الفني والنفسي استحلّ لديه اليقين الحسي المبدول . وحين يتعدّل عن
 الوصف لتمثيل الكره الذي كانوا يُضمرّونه له والتدبر المكتوم عند الى الفارك .
 وهي المرأة التي تُصاب من كره زوجها بمثل الداء ولا تُطبق الإقامة بجانبه
 وتكره كل ما يتصل به . وليس ورود الفارك في ذلك المقام من باب الصدفة
 وانما هو للتدليل على العشرة والإقامة معاً ، وحين تغدو المرأة فاركا . فلن
 الإقامة تصبح في مثل نار ، تكاد لا تبصر لباس الزوج واي شيء يتصل به
 حتى يادر حقدّها . ولئن كان الشاعر توسل التشبيه ثمة . فان ما يشفع به هو

التنبؤ النفسي للعلاقات الانسانية بين الاحياء ، واقامة الشبه على الرؤيا التي تنفذ الى اليقين وتجسده وتحدثه في نفس القارىء .

والخطيئة لا يُسمي النية نيةً ، بل غيب النفس ، وهي لنفظة اكثر اخائية وتتفق مع الاسلوب الثقيفي الذي لا يقبل اللفظة حين ترد في الوهلة الاولى بل بتحريكها حتى تيسر لها اللفظة الاعمق والتي لا تنقل المعنى نقلاً بل تغمره بجو من الحالات النفسية . والجراح والآسي الذي يشفيها وليست الجراح الانكسية كسائر الصور الحسية وتمثيلاً للمعنى في ذروة متمادية ، لا متطرفة وقد تعوض بها عن بادل المعنى وتفسيره وشرحه في كل جهة . والايجاز ذاك نفسي اكثر مما هو فكري . وعبر القصيدة نجد الحروف تتآلف في اللفظة الواحدة والالفاظ تتآلف في البيت وبعضاً مع بعض ، فكأن في صناعة الثقيف شيئاً من صناعة الالفاظ والحروف ، الحروف المهموسة غير المتشاكسة ، المنهالة من نشوة النفس ومن معايشة اللفظة واقتنائها ومعاناتها ، وهي كلها وسائل للايحاء لا ينفطن اليها الا الشاعر المنتصت لوقع الحرف الذي صحبه وتمثله وطواه طي نفسه واخرجه من جديد . واليك هذا البيت :

أَزْمَعْتُ يَأْساً مُبِيناً مِنْ نَوَالِكُمْ وَلَنْ تَرَى طَارِداً لِلْحُرِّ كَالْيَاسِ

ففيه تشف تلك الدربة التي تتعنت بشأن اللفظ ، تتخير منه ما أسلس قياده ورق وقعه ، فكأن الشاعر ادرك ان في اللفظ يكمن المعنى ولكنه ليس المعنى البارد بل المعنى الحي ، المتطور من اتصاله الحميم والعاقل بالنفس . اما الحكمة الماثلة فيه والتي اعترضت اعتراضاً خفياً ، فانها ترد في سياق الحكمة العامة ولم يكن الخطيئة من ذوي الجباه المرفوعة والكرامة المترامية الاطراف . وانما هو تبرير لتقلبه في الولاء طمعاً ، ولم يكن شأن الحرية شأنه ، كما كان دأب طرفة والمتلمس ومن اليهما . فالخطيئة هو من الشعراء التعبيريين ، اذا جاز القول ، اي انه كان يحفل بأداء المعنى في حلة بيانية شائقة ولم تتوتر في

نفسه التبريم الكبير . ولم ينهد للدفاع عنها . فقد قبل العاهة وكان يتنفس عنها
بهجاء اسود كالحج لأويه وبني قومه ولنفسه ، اما مشكلة الالباء العام والتمرس
بالوجه د عبر الارادة الفاعلة والسعي الى تحقيق الفعل الانساني حتى على شفير
الموت والهلاك . فان ذلك كله لم يكن من دأبه . فالحطية عايش عاهته وتوسل
بها . « شعر بجراحها ، لكنها لم تسم في نفسه الى حدود المشكلة الكونية
والتمرس لحتمية العالم والانتزاء عليه ، كما كان دأب الشنفرى مثلاً . فالعاهة
اقامت في جسده ونفسه ونسبه ولم تتطور بالتأمل والتمرد الى ان تلتبس مع
الحياة . فظلت جزئية وكانت في شعر المتلمس والشنفرى كلية ، تتعرض
لأجود ذاته . طاماً فان حديثه عن الحرية يرد في سياقه دون ان يقع في انفسنا
انبي . فهو من باب القول والحجة وليست فيه فاجعة التدمير التي نهد اليها
الشعراء الوجوديين قبله .

ومهدا يكن . فان ما يشفع بالشاعر الصورة المتأنية التي تمثل حالة نفسية
كـ«تكنية» على الحيوان بالقول انهم « غادروه مقيماً بين أرماس » ، وهي
صورة رقيقة العبارة . مثقفة ، تؤدي المعنى في بعده الانفعالي وتمكن له في
يقين النفس .

ولعل التكنية الزهيرية تقوم في بذل المعنى على دفعات والتسامي به وعليه
وهكذا ينسج المصباح بسوء الضيافة الى القول ان كلاهم كانت تهره وانها
جرتحت بأنيابها ، وقد تطور ذاك المعنى من العتاب في مطلع القصيدة . الا ان
البهت الاخير هو الاشد هجاء لانه يعتمد التحليل النفسي ، حين يتهم الزبرقان
بالمسؤول وتفاهة المصير ، يقتصر همه على الطعام واللباس ، فاذا نالهما كفي
مؤونة السعي والارتحال ، طلباً للتقدم والعلو . والشاعر يهجو بمثل مقتبس
من واقع النفسية العربية التي لم تكن ترى غاية الوجود في الشبع والري كما هو

مصير البهائم بل في التعرض للصعاب والاضطراب ومراودة المستحيل ، كي يتفوق المرء بتخطيه للواقع وشروط المصير البشري العادي . وتجربة الخطيئة تستمد المعاني من واقع البيئة والنفس ومفهوم الوجود الذي قرره الآخرون ، دون ان يحفل به ، اذ كانت نفسه قد أُمْلِئَتْ ورضيت بواقع الهوان والقيام على مائدة الآخرين ، دون توتر ونقمة .

ابو ذؤيب الهذلي

هو ابو ذؤيب خويلد بن خالد بن تميم بن هذيل ، ادرك الجاهلية والاسلام
واسلم وشارك في الفتوح وفيها توفي . وقيل انه توفي في السادسة والعشرين
من عمره وانه رثا اولاده الخمسة الذين توفوا بالطاعون في مصر . فاما ان
يكون ثمة خطأ في عدد اولاده او خطأ في تقدير عمره او ان يكون قد تزوج
في سن مبكرة جداً . ومهما يكن فان افضل قصائده هي المراثية التي نظمها
في موت ابنائه وقد طارت شهرتها عبر الآفاق والعصور ، حتى ان ابا جعفر
المنصور طلب ان تتلى عليه حين ثكل ابنه جعفر .

رثاء ابنائه

أَمِنْ الْمُنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ ١ والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ ١
قَالَتْ أُمَيْمَةٌ : مَا لِحَسْمِكَ شَاحِبًا مِنْدُ ابْتَدَلْتُ ، وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ ٢
أَمْ مَا لِحَسْبِكَ لَا يُلَاقِي مَضْجَعًا إِلَّا أَقْضَى عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ ٣

١ المنون : الدهر ، المنية . المعتب : اسم فاعل من اعتبه : ارضاه ، عاد عليه بما يرضى
ويعجب . والمراد ان الحزن لا يلين قلب الدهر .

٢ أميمة : بنت الشاعر : وفي رواية : أمامة . ابتذلت : امتهنت نفسك وكرهت الدعة والزينة
ولزمت العمل والسفر . مثل مالك ينفع : اي مثل ما عندك من المال يغنيك عن هذا .

٣ .. أقضى عليك : صار تحت جنبك مثل قضيض الحجارة اي صغارها .

فأجبتُها : أمّا لجسمي أَنّهُ أودى بنيّ من البلاد ، فودّعوا. ١
أودى بنيّ ، فأعقبوني غصّةً بعد الرقاد ، وعبرةً ما تُقلعُ
سَبَقوا هَوَيّ ، وأعنقوا لهواهم ، فتخروّما ، ولكلّ جنبٍ مَصْرَعُ ٢
فبَقيتُ بعدهم بَعيشٍ ناصِبٍ ، وإِخالُ أَني لاحِقٌ مُسْتَتَبِعٌ .
ولقد حَرَصْتُ بأنّ أدافعَ عنهم ، وإذا المنيّةُ أَقبَلَتْ لا تُدْفَعُ ،
وإذا المنيّةُ أَنشَبَتْ أَظْفارَها ، أَلْفَيْتُ كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ ٣ .
فأَلَعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ حِداقَها كُحِلَتْ بِشوكٍ ، فَهِيَ عورٌ تَدْمَعُ ؛
وتَجَلّدي للشَّامِتِينَ ، أَرِيمُ لَني لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أَتَضَعُضَعُ ٤
حتى كَأني لِلحوادثِ مَرْوَةٌ بَصَفًا المُشْرِقِ ، كُلَّ يَوْمٍ تُقْرَعُ ٥
والنَّفْسُ رَاغِبَةٌ ، إذا رَغِبَتْها ؛ وإذا تُرِدُّ إلى قَليلٍ ، تَقْنَسُ ٦ .
والدَّهْرُ ، لا يَبْقَى على حَدَثانِهِ جَوْنُ السَّراةِ له جَدائدُ أَرْبَعُ ٨ .

١ - أودى : هلك .

٢ - هوي : هواي (بلفظ عدل) اي اموت قبلهم . اعنقوا : اسرعوا . نخرموا : اخذوا واحداً بعد واحد .

٣ - التميمية : تمويذة تعلق في رقاب الاطفال حذر الزوائل .

٤ - حداقها : ج . حدقة ، جسمها بما حولها . كحلت : وفي رواية : سملت .

٥ - وتجلدي : ان ما تراه بي من العبر والتجمل ليس هو لصمت حربي بل ترى العساو ان ضربات الدهر لا توهدن فواي . قال الاصمعي : هو احسن ما قبل في العبر .

٦ - المروة : واحدة المرو . اصلب الحجارة او الصوان . الصفا : ج . السداة السمخرة . المشرى : جبل .

٧ - هذا البيت في الطفل الذي بقي له - قال الاصمعي وابو عمرو : هو ابرع بيت فاهه العرب .

٨ - حدان الدهر : نواتبه . جون السراة : الجون : الاسود الى حمرة . السراة : ابل الظهر .

صَمْعِيْبُ الشَّوَارِبِ ، لَا يَزَالُ كَانَتْهُ عَبْدُ لَالٍ أَبِي رَيْعَةَ مُسْبِغٌ. ١
 أَكَلَتْ الْجَمِيمَ ، وَطَاوَعَتْهُ سَمَحِيحٌ مِثْلُ الْقَنَاقِ ، وَأَزَعَلَتْهُ الْأَمْرُغُ. ٢
 ذَكَرَ الْوَرُودَ بِهَا ، وَشَاقَى أَمْرَهُ شَوْمٌ ، وَأَقْبَلَ حَيْثُ يُتَتَبَعُ. ٣
 فَافْتَسَهْنَ مِنَ السَّوَاءِ ، وَمَسَاوُهُ بَثْرٌ ، وَعَانَدَهُ طَرِيقٌ مَهْبِغٌ ؛
 فَكَانَتْهَا بِالْجِزْعِ ، بَيْنَ نُبَاسِعٍ وَأُولَاتِ ذِي الْعُرْجَاءِ ، نَهَبٌ مُجْمَعٌ ؛
 وَكَانَهُنَّ رِبَابَةً ، وَكَانَتْهُ يَسْرٌ يَفِيضُ عَلَى الْقَدَاحِ وَيَصْدَعُ. ٤
 وَنَأَسَمَا هُوَ مِدَاوَسٌ مُتَقَلَّبٌ فِي الْكَفِّ ، إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَضْلَعُ. ٥

١ . الصمغ : الكثير النقي . الشوارب : مجاري الماء في الحلق ، يعني يردد نهائيه في سوازيه .
 ال أبي ربيعة : أبو ربيعة هو ابن ذهل بن شيبان ، وقيل انه أبو ربيعة من بني عامر . المسبغ : الخائف
 من السوء .

٢ . الجميم : البيت الكثير يغطي الأرض . السمحج : صفة الأتان الطويلة . أرعته : نتعته .
 الأروع : به . المرح : الروض المخصب .

٣ . ذكر : أي ذكر الحمار ، حين عطف ، وروده بـ"لك العيون . شاق : فاعل من الشقاء .
 الحين : المكان .

٤ . أذهنهن : فذهن يطردهن فتوئنا من الطرد أي أنواع . السواء : رأس الحرة ، وهي الأرض
 ذات الحجارة السوداء . بثر : كثير . عانده : عارضه . المهيج : البين الواضح .

٥ . الجزع : منقطع الوادي . تباع : موضع . المرحاء : أكمة أو هضبة ، وأولاتها : قطع
 حولها من الأرض . - أي كان الحمار والأتن ، وهو يطردعا في هذه الأماكن . نهب مجمع . أي
 أهل انتهبت فأجمع فجمع شيتاً واحداً .

٦ . الرباية : رقعته تجمع فيها قذاح الميسر ، والمراد بها هنا القذاح . - وإنما سمى الحمار بالميسر
 وهو صاحب الميسر ، وشبه الأتن بالقذاح لاجتماعهن . يفيض . يدفع ، ومنه الإفاضة في عرفات .
 عل : بمعنى الباء . يصدع : يثقب ويفرق .

٧ . المدوس : من المدجل يحلوه به السنف ، شبهه به في الصلابة . اصلع . اعطط وارتح .

فَوَرَدَنَ . وَالْعَيَّوقُ مَتَعَدَّ رَابِيءٌ ، الضَّرْبَاءُ ، فَوْقَ النَّظْمِ ، لَا يَتَلَعُّ ١
فَشَرَعَنَ فِي حَجَرَاتٍ عَذْبٍ بَارِدٍ ، حَصْبِ الْبَطَاحِ ، تَغِيبُ فِيهِ الْأَكْرَعُ ٢
فَشَرِبْنَ ؛ مِمَّ سَمِعْنَ حِسًا ، دُونَهُ شَرَفُ الْحِجَابِ وَرَيْبَ قَرَعٍ يُقَرَعُ ٣
وَنَمِيمَةً مِنْ قَانِصٍ مُتَلَبِّبٍ ، فِي كَفِّهِ جَشْنَةٌ أَجَشُّ وَأَقْطَعُ ٤
فَتَكِيرْنَهُ . وَتَقْرَنَ ، وَامْتَرَسَتْ بِهِ سَطْعَاءُ هَادِيَةٍ ، وَهَادٍ جُرْشُوعُ ٥
فَرَمَى . فَأَنْفَذَ مِنْ نَجْوَى عَائِطٍ سَهْمًا ، فَخَرَّ ، وَرَيْشُهُ مُتَصَصِّعٌ ٦

١ - العيوق : كوكب يذاع بحال الرياء وطلوعه قبل الجوزاء . مفعد : ظرف منصوب .
الضرباء : قوم يفرعون بالفداح ، الواحد ضريب ، وروايتهم : رجل يفعد فوق الغوم الذين
يصربون بالقداح ينظر ما يعملون ، ويحفظ ، ينهد منها مخافة ان يبدل ، وهو مأخوذ من الربيقة .
النظم : نسم الجوزاء . لا ينملع . لا يتقدم ولا يرنفخ . - وإنما وصف ان الحمير وردن في سدة
آخر ، لا ، المبوى لا يكون على ما وصف الا في شدة الحر في آخر الليل .

٢ - سرعز . مدد الاعناق بالنرب . الحجرات : النواحي . الحمص : الذي فيه حسباء .
الذاج : بطون الاوددة . الاكرع : جمع كراع . ما دون الكعب من الدابة ، ار مستدق الساق .

٣ - الحجاب : الخرة . ونرفها : ما ارتفع منها عند سفليها . ريب ، قرع يقرع : اني سمعن
ما يريهن من فرع قوس وصوت ونر .

٤ - نميمة القانص : اي ما تم عليه من حركة او رائحة اسرووحها الحمير . المتلبيب : المتبحر
بتربه . او المتقاد كنانة . الجتن . القنص اخفب من النبع تعمل منه النوس . الاحس : الذي
في صوته حمه كالجثة في حلق الانسان . أقطع : جمع قطع : النصل العريض التير

٥ - السطع : المطرارة العين . الهادة : النملة . الجرشع : التلبيط الممدوح الحبين . انزعت :
دنت ولزقت - نكرت الحمير السائد ، فلزبت الحمار اذا ن سطماء هادية ، وهو هاد جرشع ،
وامترس هر أيضاً بها .

٦ - رمى : الصير للصيد . والجود : صفة الانان السبيبة . العائط : التي بقوت ادواها لا
تحل . متصصم : متصم من الدم .

فَبَدَأَ لَهُ أَقْرَابٌ هَذَا ، رَائِعاً عَجَلاً ، فَعَيَّتَ فِي الْكِثَافَةِ يُرْجِعُ ١
 فَرَمَى ، فَأَلْحَقَ صَاعِدياً مِطْحَراً بِالْكَشْحِ ، فَاشْتَلَسَتْ عَلَيْهِ الْأَضْلَعُ ٢
 فَأَبْدَهْنَ حُتُوفَهُنَّ ، فَهَارِبٌ بِلَمَائِهِ : أَوْ بَارِكٌ مُتَجَعِّجٌ ؛
 يَسْعَثُرْنَ فِي حَدِّ الطُّبَاتِ ، كَأَنَّمَا كُسِيتَ بُرُودَ بَنِي تَزِيدَ الْأَدْرُعُ ؛
 وَالْدَّهْرُ ، لَا يَبْقَى عَلَى حَدِّ ثَنَائِهِ شَبَبٌ أَفْزَتَهُ الْكِلَابُ . مُرَوَّعٌ ؛
 شَعَفَ الْكِلَابُ الضَّارِيَاتُ فُؤَادَهُ ، فَلِذَا رَأَى الْعُشْبَ الْمُصَدِّقَ ، يَنْزِعُ ٣
 وَيَعُوذُ بِالْأَرْضَى ، إِذَا مَا شَقَّسَهُ قَطْرٌ ، وَرَاحَتَهُ بَلِيلٌ زَعَزَعُ ٤

١ - أقرباء الحمام : نحو امره ، وإنما بدأ له قرب أي خصر واحد ، فجعله بم حوله . رائع : عادلاً . عيئت : دأته إلى كثافته لأخذ سهماً . يرجع : قال الأصمعي : « إذا مدد إلى شيء يرمي فيه قد أدرج ، فإذا انصرف بجسده كله قيل قد يرجع ، بغير الث » . وقيل : أدرج بمن يرجع بعد هذيل .

٢ - الأصمعي : المارد . المطحور : السهم البعيد الزهاب . الكشع : مابين الحمراء والحمراء . الحلف : أي رمى الكشع لحذقه بالرمي ، لأنه ليس بينه وبين الجوف عظم يرد لسه . ع : السهم .

٣ - أبدهن حنوفهن : اعطى كل واحدة منهن حنفها على حدة ، لم يمتن لهن سهم واحد . ولم يقتل واحداً وبلغ واحداً . الذماء : بقية الناس . المتجعجج : السقط .

٤ - أي تدثر الحير والسهام فبهن ، كقولك : صلى ثوباً في سيفه . أي وعيه حربه . توبه : ابن حلوان بن عمران ابن الحاف بن قضاعة . تشبب إليهم البرود . شبه طرائق الدم عن أدرعها بطرائق في تلك البرود . لأن فيها حمرة .

٥ - التشبب : الحسن من الثبران . أفزته : صردته وأفزعته .

٦ - شمع : قال الأصمعي : كسل شيء ذهب بالفضة من خير أو شر فهو - ع - صبح المصدق : المغني . وإنما ينزع التور عند الصبح لأن الصياد يبكرونه بالكذب .

٧ - يهوذ : يلتجئ . الأرضى : شجر يمتاده البقر . تلغ : آذاه وجهده . راحسه : ربح : أمانيته . البليل : الريح الباردة . الزعزع : الشديدة التي تزعزع الشجر .

يَرْمِي بَعَيْنِيهِ الْغَيُوبَ ، وَطَرَفُهُ مُغْنَضٌ ، يُصَدِّقُ طَرَفُهُ مَا يَسْمَعُ^١
فَقَدْ يَشْرِقُ مَتْنُهُ ، فَبَدَأَ لَهُ أُولَى سَوَابِقِهَا قَرِيباً تُوَزَعُ^٢
فَاهْتَاجَ مِنْ فَرْعٍ ، وَسَدَّ فُرُوجَهُ غَيْرُ ضَوَارٍ : وَافِيَانِ وَأَجْدَعُ^٣
يَنْهَشْنَهُ ، وَيَذُبُّهُنَّ ، وَيَحْتَمِي عِبِلُ الشَّوَى ، بِالطَّرَّتَيْنِ مُوَلِّعُ^٤
فَنَحَا لَهَا بِمُدْلَقَيْنِ ، كَأَنَّمَا بَهِمَا مِنَ النَّضْخِ الْمُجْدَحِ أَيْدَعُ^٥
فَكَانَ سَفُودَيْنِ ، لَمَّا يُقْتَسِرَا ، عَجِلاً لَهُ بِشِوَاءِ شَرَبٍ يُنَزَعُ^٦
فَصَرَعْنَهُ تَحْتَ الْغُبَارِ ، وَجَنَّبَهُ مُشْتَرَبٌ ، وَلَكُلَّ جَنْبٍ مَصْرَعُ^٧
حَتَّى إِذَا ارْتَدَّتْ ، وَأَقْصَدَ عَصْبَةُ مِنْهَا ، وَقَامَ شَرِيدُهَا يَتَضَوِّعُ^٧

١ - الغيوب : جمع غيب ، المكان المظلم ، فالأمر يرمي بطلفه إلى الغيوب لما يأتيه منها .
المغني : الذي له بين كل نظرين اغشاء . وكذلك النور ، وهو أقوى لبعصره . يصادق : إذا سمع
شيئاً رمي ببصره . فصار ذلك تصديقاً له ، يريد أن لا يغفل عما يسمع .

٢ - يشرق متنه : يظهره للشمس ليذهب ما عليه من المطر وندى الليل . فبدأ للتور سوابق
الكلاب توزع وتكف على ما تخلط منها ، لأنها إذا لبثت الدرر فرادى لم تقو عليه ، وقبلها واحداً
بعد واحد ، وإذا اجتمعت أعان بعضها بعضاً .

٣ - سد فروجه : مازة فروجه عذراً وشد جري ، حين رأى الكلب ، وفروجه : ما بين
قوائمه . العبر : الكلاب التي بهذا اللون ، ونسب النمل إليها لأنها سبب نزعه وجريه . وافيان :
٤ - عبل الشوي : غليظ القوئم . الطرطان : الخطلتان في الجانبين . مولع : به نواجع بالملين
اللبث في جيبه ، والنواجع ألوان مختلفة .

٥ - نحاً : تحرف ليكون أمكن له ، والصحرف في الرمي والدلعن أنه ما يكون . المذلغان :
المحددان ، أراد قرنيه . النفسخ ، بالحاء المعجمة : الرث بما نحن ، متسل الدم وأنواع اللب ،
وبالمهمله : بمارق كالماء ونحوه . المجدح : يريد تحريك غريته في أجوافها كجدح السوي ،
فلذلك تلسح بالدم . الأيدع : صبيح أحمر .

٦ - السفود : الغضب ينك ند اللحم للسواء . - شبه فرني الدرر ، ودسا بكفان بالام ،
يسفودى شرب نزعا قبل أن يدرك السواء ، فهما يكفان بالدم ، ولم يظهر منها ربح قنار اللحم ،
وأيما خصى جماعة الشاربين لأنهم لا يسفلرون بالسواء أن يدرك . عحا : له . عجل الفران إلى الكلب
٧ - أفسد . قتل . سريدها : ما بقي منها . تصموع : يعوي من الفرف .

فَبَدَأَ لَهُ رَبُّ الْكِلَابِ ، بِكَفْسِهِ بِيضٌ رِهَابٌ رِيْشُهُنَّ مُقْزَعٌ. ١
 فَرَمَى لِيُسْقِذَ فَرَّهَا ، فَهُوَ لَهُ سَهْمٌ ، فَأَنْفَذَ طَرَّتِيهِ الْمِنْزَعُ. ٢
 فَكَكَبَا ، كَمَا يَكْبُو فَنِيْقٌ تَسَارِزٌ ، بِالْحَبِثِ ، إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ. ٣
 وَالْدَّهْرُ ، لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الْحَدِيدَ ، مَقْنَعٌ. ٤
 حَمِيَّتْ عَلَيْهِ الدَّرْعُ ، حَتَّى وَجْهَهُ مِنْ حَرِّهَا ، يَوْمَ الْكَرْيَةِ ، أَسْفَعُ. ٥
 تَعَدُّوْهُ بِهِ خَوْصَاءَ يَفْصِمُ جَرِيَّتُهَا حَلَقَ الرَّحَالَةِ فَهِيَ رِخْوٌ تَمَزَعُ. ٦
 قَصَرَ الصَّبُوحُ لَهَا ، فَشُرِّجَ لَحْمُهَا بِالْيِ ، فَهِيَ تَتَوَخَّ فِيهَا الْإِصْبَعُ. ٧
 بَيْنَا تَعْنُقِيهِ الْكُمَاةُ ، وَرَوَّغِيهِ يَوْمًا ، أَتَيْجَ لَهُ جَرِيءٌ سَلَفَعُ. ٨

١ - رهاب : رماق مرهقة ، يعني نصالا ، واحدا رهاب . المنزع : المذبذبة من كثرة رمي به .

٢ - رمى : الضمير للصيد ، رمى النور ليشعله من باقي الكلاب . فرها : ما هو منها . الواحد فار . كصاحب وصاحب . طرته : الخيلتان في جنبه . المنزع : السهم .

٣ - كبا : يحمي النور ، سقط لوجهه . الفنيق : فعل الابل . التارز : اليأس . الخبت : الملعون من الارض ليس به رمل . أبرع : أكمل وأتم .

٤ - مستشعر : اتخذ شمرا ، وهو الثوب الذي يلي البدن . حلن الحديد : حلن الدروع . المنتع : اللابس المففر .

٥ - الاسفع : الاسود .

٦ - الخوصاء : الفائرة العينين ، اراد فرسه . يفصم : يكسر من سده . الرحالة : المرح . رخو : سهلة ، تسلسلة ، وتذكير اللفظ بنقدير فهي شيء رخو تمزج . تمر مرأ سريعا .

٧ - فمر : حبس . الصبح : شرب الغداة . شرج : خلط . الي : الشحم . تتوخ : نغيب . اراد انه حبس اللبن لفرسه لبسنيها ، فسمت واختلط لحمها بالشحم ، فاوغرت فيه الاصبع لم تبلغ العظم ، ولم يرد ان الاصبع نغيب فيه . قال الاصمعي : « هذا من اخبت ما نمت به الخيل » . لان هذه لو عدت ساعه لانقطعت لكثرة ضجيجها ، وانما توصف الحل بصلابة اللحم . او ذويت لم يكن صاحب خيل » .

٨ - السلفع . الجري الاسم الصدر . - يقول : بيننا هو في دس الكماة وروغ سهم قدر له فارس جري .

يَعْدُو بِهِ نَهْمُشِ الْمُسَاشِ، كَأَنَّهُ صَدَعٌ . سَلِيمٌ رَجَعُهُ لَا يَظْلَعُ^١ .
 فَتَنَادِيَا . وَتَوَاقَفَتِ خَيَالُهُمَا . وَكِلَاهُمَا بَطَلٌ الْقَاءِ مُخَدَّعٌ^٢ .
 مَتَحَامِييْنِ الْمَجْدِ، كُلٌّ وَائِسِقٌ^٣ بِلَاثِهِ . وَالْيَوْمُ يَوْمٌ أَشْنَعُ^٤ .
 فَتَخَالَسَا نَفْسَيْهِمَا بِنَوَافِيذٍ^٥ ، كَنَوَافِيذِ الْعُبُطِ الَّتِي لَا تُرْفَعُ^٦ ؛
 وَكِلَاهُمَا قَدْ عَاشَ عَيْشَةً مَاجِدَةً ، وَجَنَى الْعِلَاءَ^٧ ، لَوَانٌ شَيْئًا يَنْفَعُ^٨ .

يقول مخاطباً ذاته كيف تنفجع من الموت الذي أصاب ابنائك والدهر لا
 يخفل بمن يتفجع ولا يراضيه على عتبه . ولقد سألته ابنته أميمة عن سبب
 شحوبه وعن اهماله لزينته وأحرى بمن يملك مثل ما له ان يزدهي بالاباس وان
 يخيا حياة الترف بدلاً من حياة الزهد . فهو لا يُقيم في مقام حتى يرتحل عنه .
 وينبو به مضجعه . يجيب الشاعر بأنه حزين . منقطع عن الناس وعن ازيته
 لأن ابنائه قد قضوا نحبهم وانهم ارتحلوا عنه الى الابد . لقد خلفوا في نفسه
 غصة جعلت الرقاد يخفوه والدمع ينهمر من عينيه دون انقطاع . ماتوا قبله
 فيما كان يود ان يموت قبلهم . ماتوا الواحد اثر الآخر ، والهلاك يلهم بالانسان
 في كل مكان . وقد مكث من دونهم يعاني الضنى ويوشك ان يلحق بهم
 سراعاً ، وكان يود ان يدافع عنهم ويمنع عنهم المنية . لكن المنية قدر لا يدفع

١ - نهش المشاش : خفيف التواءم . الصدع : من الحمر والطلباء والرغول : وسط منها ليس
 به طعم ولا الصمير . والعرس يتبه به . رجمه : عطفه بيديه . لا يظلع : لا يرج .

٢ - يطل القاء : يطل عند اللقاء . المخدع : المجرب ، قد خدع مرة بعد مرة وقد حذر ومهم .

٣ - متحاميين : اي كل واحد منهما يحمي المجد لنفسه ، مطلب ان يثاب فيذكر دأرا .

٤ - أشنع : جعل كل واحد منهما بخنايس نفس صاحبه بالعلن . النوافذ : جمع نافذة : الباحة
 تنفذ حتى تكون لها راسان . عبط ح . عبط ، واصل العبط شق الجلد الصمير وآخر الصمير من نبي
 علة

٥ - جنى : شرب . العلاء والعين : السرب : اذا دحبت ، دحبت . واذا صدمت فدمرت .

فهي تنشب اظفارها وتسلب الضحية ولا تجاري في ذلك اية تعويذة او اية رقية .
ثم انه يعود فيصف الدمع الذي ينهدر من مآقيه ويزعم ان جنونه كأنما كحلت
بالشوك ، فهي عوراء ، لا تكف عن ذرف الدموع . ومع ذلك فانه يتجلد
امام الذين يشبتون به لموت ابنائه ويتناسك امام احداث الدهر ولا يتضعف .
فكأنه صخرة صماء في جبل المشرق ، لا تزال الاحداث تفرع عليها دون ان
تهيبها وتفتتها . ويردف بأن الانسان قادر على ان يسير نفسه ، اذا طمعت
وتماذى معها ، فان النفس تطمع وتتماذى . فاذا ردها الى القليل خضعت
وقبلت به .

ثم ان الشاعر يتمثل على حتمية الموت بنماذج مثلى من الطبيعة فيتخذ الحمار
الوحشي الذي علا متنه السواد الضارب الى الحمرة والسذي يرتع بين أتنه
الاربع ، فهو يكثر من النهيق فكأنه احد العبيد الذين لا قاهم السبع ، فارتعدوا
وجعلوا يصيحون ، لقد اكل العشب العميم المرتفع وقد اسلست له اتانه وآتته
الطبيعة بالخصب الممرع . الا انه شعر بالعطش الذي من دونه الهلاك . فذكر
العيون التي ألغها . فضرب الاتن فتفرقت في الارض الكثيرة الماء . الواضحة
المعالم . ورد الحمار واتنه ونجم العيوق الذي يظهر في الحر رابض في السماء
كما يربض الربية فوق القداح بالميسر لينظر ما يعملون . كان مقيماً هناك . لا
يتقادم ولا يتخلف من شدة الحر . شربت الاتن من مورد بارد . تخضبت
فيه قوادمه . ولم يكدن يرتوين حتى سمعن نباءة من دون الارض المرتفعة .
وقرعاً مريباً جزعن له ، ذاك كان جرس ينم عن قانص متجلبب بقوسه
واسهمه ، فأنكرت الاتان الصوت ولزقت بالحمار تحتني به ولزق بها ،
فكأنها يعتني احدها بالآخر . لكن الصياد اطلق سهماً فأصاب الاتان التي
لم تحدل من زمن . فتخضب السهم بالدم . ثم بدت له خواصر الحمار وهو
يروغ . فمد يده الى الكنانة . فأرسل اليه سهماً رهيناً . بعيد المدى . فأصابه
في خاصرته ونفذ الى الاضلاع ففسرع تلك البهائم الواحسة اثر الاخرى .

فمنها ما يلتفت انفاسه او بارك وقد سقط لا يستطيع الوثوب . ثم انه قرن الدماء في أذرع الحمير بالوشي في البرود . ذاك كان المشهد الاول لختمية الموت ، اما المشهد الثاني فقد وصف فيه هلاك الثور الوحشي وقد افزعته الكلاب ، قلبه مستطار من الكلاب . ويكاد لا يطل الصبح حتى يصيبه الرعب منها لان الصيادين يفاجئون في الصباح . وما ان اقبل الفجر حتى وجهه متنه للشمس كي يحفف ما نزل عليه من ندى ، فرأى مقدمة الكلاب وهي تتجمع كي تلقاه . بعضاً مع البعض الآخر ، فلا يتفرد بأحدها ويصرعه . فجعل يعدو ، وسدت فروجه من شدة العدو ، اذ لحقت به الكلاب ، اثنان سالما الاذنين وثالث مقطوع الاذن . وقد لحقت به وجعلت تنهشه وهو يحتمي بقوائمسه القوية ، وبدت على جانبيه علامتان ملونتان . وانفذ فيها قرنيه واعملهما ، حتى خرجتا مضرجتين بالدم . فكأنهما قضيب الشواء الذي يصبغ بدم اللحم قبل ان يشوى . غشيه الغبار . حتى خيل انه صرع ، ثم ان الكلاب الجريئة سعت للنهوض . الا ان الصياد عاجله بالسهم ، كي يحمي ما فر من الكلاب ، فأصابه بجنيبه . فسقط الثور على وجهه كما يسقط الحمل الكبير .

اما المشهد الثالث فهو مشهد البطل الذي يرتدي الدرع وقد اسود وجهه من شدة الحر ، تعدو به فرس تكاد ان تقطع حلق الرحالة من قوتها وقد كان يروغ ويقبل ويدبر فتصدى له بطل آخر بفرسه الخفيفة السريعة وكان عليهما السلاح التام فتخالسا الموت ولم يمنعه عنهما انهما ماجدان .

نقد وتحليل :

سما ابو ذؤيب في هذه القصيدة عن الانفعال الوجداني الذاتي الذي كان يتغلب على شعراء الرثاء ، واوفى الى الاعتبار العامة . اي انه أُلّف في شعره بين الموضوعية والذاتية . وفقاً للمستوى النفسي والفني الذي كان شائعاً في عصره . ومنذ البدء نجد الشاعر وهو يتعارض مع الدهر ، وهو ذو ارادة

صماء . لا تلين ، ومهما تعبت عليه الانسان ، فانه لا يميل عن عزمه ولا يراف ولا يتعطف . ولقد كان الشعراء العرب يداً بون على متارعة الدهر والتعرض له . حتى قدم المتنبي فجعله من رواة قصائده ، وفارساً للخيل التي يتسابق بها : « أقارع خيلاً من فوارسها الدهر » . وآية القول الذي بثه ابو ذؤيب ان الانسان متوحد أمام قدره وامام الارزاء التي تحل به ، وان توسله وتعطفه لا يعدلان امرأ من واقعه . الانسان متروك وليس ثمة من يحفل به حين يفسده الخلب . ومن العداوة ما تلقى به عدوك وتواجهه ، تصارعوه ، فيصرعك او تصرعه ، ومن العداوة القاهرة ما يكون الخصم فيها متخفياً ، لا قبيل لك بالتعرض له والوقوف بوجهه . ومن هنا تتولد في الانسان معاناة الظلم والضحية . فكأن المرء . يملك ارادة ولا يملكها ، صاحب قدرة وفي غاية الضعف . بل ان قدرته موهومة ما دامت تقف امام حاجز القدر والدهر . وعبر البيت الاول يشعر ابو ذؤيب بباطل الشكوى ولا جدواها ، المرء يشكو في الفراغ . ومن يستعجدي او من يستدعي لا يسيخ لندائه ولا يصغي لتوسلاته . ومن ثم يملك الشاعر يقين الانسحاق والهزيمة ، فيلوي عنقه له ويستسلم ويغرق في كآبته وانهيائه ، حتى يشحب جسمه ويضوي ويتهتك باللباس والزينة ولا يحفل بها . معلناً بذلك باطل الحياة والمال والترف وانه خدعة ووهم . فأبو ذؤيب يشعر انه عاجز عن الفعل ازاء ما غدر به في موت ابنائه وانه موتور لا قبل له بالاباءة بثأره . الا ان ذلك لا يعدم المعاناة في نفسه وشعور الضيم والقهر . يعانيه . فيهزل وتتبدل عليه ثيابه . اذ كانت الثياب المؤنفة المترفة دليلاً على الايجابية والنعيم والايمان بخير الحياة والفرح باقبالها . وهكذا فانه عبّر عن نفسه من خلال التصرف ، نوع من التصرف البديهي . المستبد بالعجز والالم . اما اميمة التي هي ابنته ، او زوجته ، من يدري ، فقد توسلها للتعبير عن الصموت الآخر في نفسه ، بعد ان انفصمت ذاته ، وجعلت تتعارض ، ويؤنب بعضها البعض الآخر . اميمة تمثل الذات السليمة . المقبلة على الحياة ولا تبتعد حرجاً فيما الم به ولا تعرف علة للهزال الذي نضاه . ثم انه تبّت به

الامكنة . وانتفضت عليه . يكاد لا يقيم حتى يرتحل . لا يطيب له اي قرار . فكأنه يتحرى عن ضائع ولا يجده . اميمة هي الحياة الاليفة الواقعية التي تعبر عليها احداث الوجود دون ان تخلّف اثراً ، تقبل اليوم كما قبلت الامس ، على علاته . ويجيب الشاعر بأن السبب فيما ذهب اليه ان ابنائه قد توفوا عنه وانه يعاني غصة الفراق . فلا تكف عيناه عن الدموع . ثم انه يمضي في بساذل خواطره ، كما قدمنا ، متوسلاً الاسلوب التقريري والمهادنة في الانفعال ، كذكر الغصة وامتناع الرقاد وبقائه في عيش ناصب وانه لاحق بهم . ويخيل لنا ان الانفعال ركذ ثمة وعمد الى الايجاز والى المعارف المختزنة عن المعاناة ولم تكن تجربته على قدرة من الخلق بحيث تنأى عن هذه المعاني المبذولة والمنقولة وربما شفع الايقاع ببعض ذلك والوحشة التي تتسلل عبر الابيات ، من دون الصورة النائية المستقطبة والذهول الرؤيوي كما في بعض الفلذات التي الممنا بها من شعر امرئ القيس والشنفرى والمتلمس ومن اليهم . الا ان ابا ذؤيب ، يرتفع . تحت وطأة المعاناة الى الافكار العامة التي تنتظم الوجود . ويقىس واقعها الخاص بواقع الآخرين وواقع الوجود فيجد ان المنية قدر محتم وان اي اسلوب واية تعويذة وذخيرة لا تعادل ولا تبدل من امرها . وهذا المعنى يسمو على ما دونه لكونه خلاصة مسن التجارب الخاصة . سعت الى ان تتسم بالموضوعية وان كانت موضوعية موتورة . متشنجة . وفي الشعر المعاصر يجد النقاد ان مثل تلك الخلاصات الذهنية النفسية التي يخلص اليها الشاعر من معاناته ثم هي الاخرى عن تهادن الانفعال ورضوخه للعقل والسعي الى بث المعارف الشجية بدلاً من نقل المعاناة بطبيعتها والامتناع عن تحييدها وبذلك وفقاً للمفهوم العام . الا ان ما يشفع بالبدائي في ذلك انه كان في مطلع تعرفه على الكون والنفس والمصير ومثل تلك الآيات كانت تتسم بالجلدة في عصره لانها تُعرّف الحياة الى ابنائها . وثمة عامل آخر يشفع بهذا البيت وهو عنصر الخيال الذي كساه بالحلة الصورية . فبدت المنية وكأنها حيوان مفترس له اظفار يُنَشِّها في الضحية . تلك اظفار غير منظورة . ثم انه يودي بها او انه يفرسها . والصورة

مستمدة من واقع البيئة ومن ذلك الخيال الحسي اللطيف الخمر الذي يوجز العبارة والمعنى ويكشفهما ويمد في ابعادهما الانيائية . ثم ان الشاعر عبر في ذلك عن يقين حتمي . فهو لم يقرن بين المنية والحيوان ذي الاظفار بل انه جعل احدهما متوحداً مع الآخر ، اي انه تخطى مرحلة المعارضة والمقارنة والاستنتاج وبدا يقينه النفسي نهائياً وفاعلاً بل خالقاً خلقاً سوياً . اما التميمية وهي التي ترد الروح الشريرة وتدفع الاذى عن المصاب فانها لا تنفع كما يقول . والتميمية هي رمز للقدرة الانسانية . ولما اوفى اليه الانسان مسن اساليب الوقاية امام طوارئ الوجود المهلكة . وكان معاصروه يحسبون ذات جدوى . الا ان المصاب الذي حل به نزع غشاء الغباوة عن عينيه وادرك ان الانسان مخلول امام الحتسيات وانه يتخدر بالتعاونذ وانه يبتدع من ضعفه قوة فاشلة . والقصيدة بمجسملها تعبر عن قصور الانسان وهوانه وانه مصاب ولا يصيب وانه ضعيف وان كان قوياً وانه لا سبيل له الا الاقتناع بمعاناة البؤس امام الحتسيات وانه يتخدر بالتعاونذ وانه يبتدع من ضعفه قوة فاشلة . وذلك كله يرمز اليه بالبكاء . انه حركة فيزيولوجية بدائية تفصح عن نكد المرء وعجزه عن الفعل . البكاء هو الافصاح المادي عن نبوء الارادة والقوة وان ثمة داء لا ينجع فيه داء . وبقدر ما تغزر الدموع . بقدر ذلك تبين القدرة الانسانية الفاشلة الواهية .

ولقد وصف الشاعر ذلك بالقول ان حادقته اي عينيه كأنما كحلت بالشوك لشدة انهيار الدمع منها . وهو هنا يمثل اندحار الانسان امام قدره . يندرف عليه الدموع وينتحب دون أن يعدل منه شيئاً . الا ان الكرامة الانسانية لا تخمد جذوتها في نفس الشاعر . فتراه يتماسك ويتجلد للشامتين ، ليظهر لهم انه لا يتفضع امام خطوط الدهر . فكيف نؤلف بسين الدمع الغزير

والتماسك والامتناع عن التضعضع . لعل ابا ذؤيب كان يبكي في سره ، متكئاً عن الناس ولم تراه يتكتم عنهم . انهم هم هؤلاء الذين يفرحون بالنكد الذي يصيب سواهم ويشمتون بالمصاب كأنهم ، كما يقول عدي بن زيد ، عليهم خفير من ان يضاموا . فالناس يمالئون الدهر في الاذى بالشماتة ، وهو يحرص ان يبدو عليهم وكأنه لم يصب وكان الدهر لم ينل منه ولم يفت بعضده كي يمنع عنهم الشماتة . الا ان في قوله : « اني لريب الدهر لا اتضعضع » ينطوي على شيء من الرواقية والرفض ، يقبل ما يخفي به القدر دون ان يحيد او ان يمد ، وذاك هو الصمود ، الا تتخاذل حين تخذل ، ان تكمل الشوط كأنك لم تسقط ، ان يصيبك الدهر دون ان يعميت عزمك وارادتك ، ان تبدأ ثم تبدأ من جديد فلا تنادم ولا تشكو ولا تجبن . وهذه الفلذة الرواقية الطارئة تذكرنا بالمتنبي الذي سيستوفي هذا الموضوع معارضاً بين القدر والقدرة الانسانية وكأنه يود ان ينكر الدهر ويتنكر له وان الانسان هو البداية والنهاية وانه ينطلق من ذاته ويرتد اليها . ولقد مثل الشاعر ذلك بمثل من بيثته فتشبه بالصخرة الصلبة التي تفرع ابداً ولا تنثنت . والجاهلي كان يعتمد الى الحسيات المادية يقرن بها المعاناة النفسية كي يمنحها وجوداً فعلياً نافلاً . وما نعت به الصخرة انما كان ينعت به نفسه ، معتمداً البطولة النفسية والاعتصام بالارادة . فالدهر لم يصب مرة بل مرة إثر الاخرى وهو مقيم على صسوده . وبذلك يتمجد الانسان وتبين كرامته الصامدة وان المصائب تفد اليه لتبلوه وتختبر جدارته الانسانية . ثم انه ربما كان يتعزى حين قال :

والنفس راغبة اذا رغبته
واذا تُردّ الى قليل تقنع .

اي انه يتعزى بابنه الباقي عن اخوته الذين قضوا نحبتهم . وحسبما يعد المرء نفسه ، بل انه لا يعدها ، لأنها تتنازل ثم تتنازل وما كانت ترفضه اليوم تقبل به غداً وما ترفضه غداً تقبل به بعد غد ، انه رضوخ امام الامر الواقع .

مثل الحمار الوحشي :

ومن ثم يعتمد الشاعر الامثلة العامة التي تنتظم الكون في حتمية الزوال .
وان القوة مهما سمت لا تنجي صاحبها ، فليس نمة قوة فعلية . والجاهلي نظر
في بيئته فوجد الحيوان الراجع بين ارجائها ، انه يمتاز عن البشر بطباع مأثورة
فيه ، والحمار الوحشي رمز القوة والخلو ، يرتع بخير الطبيعة التي تمد له
الخضرة وينعم بآتته الاربعة ، يترنم بين الغيث والنضرة تحديقان به من كل
جانب . ولعل الحمار ذاك في مرتع الخصب يمثل اقبال الحياة والتآلف
بينها وبين الاحياء ، لهم رزقهم ولهم مرتعهم ، انها الطبيعة الام نمة ، لها انداء
شقي تطعم بها . الا ان امر الحياة ليس كله بمثل هذا الاقبال ، فاذا عثر الحي
على المرعى ، فانه لا يعثر على الماء ، طرد الاثن في سبيله وجعل يعدو بهن ،
والطبيعة التي كانت تهيه منذ حين بلا حساب جعلت تصليه بالرمضاء . فالعويق
مقيم في الساء كربيثة القداح ، لا يريم ولا يتحول ، الطبيعة باتت الان تضطهد
ابناءها وتفرض عليهم شتى اساليب الكفاح .

ومهما يكن ، فان الشاعر يتناول عبر الحمار الوحشي رمزاً استطرادياً ،
متشعباً ، يكاد ان ينهك موضوعه ويأتي على جوانبه ولقد اخذ فيه بالجانب
القوي على احتمال العدو الطويل والقدرة على مواجهة عناصر الطبيعة والسعي
الحثيث لطلب الرزق والذود عن آتته ، فكانه يواجه الكون المحدث به
بالشقاء والصمود للعوادي . وها انه اوفى الى الماء ، جعل يعمل منه
وتتنضب قدماه فيه ، انها لحظة من لحظات الحياة كما كان شأنه حين كان
يرتعي في العشب النضير والكلأ الكثير . الا ان الموت العميم الذي لا يكل ولا
يمل ولا يني ، كان يترصده ، وهو يعدو ويزجي آتته ، ترصده تحت
تحت وطأة الرمضاء المهلكية ، وها انه يترصده بصوت الصياد ونبأة غامضة
ارتعش لها من دون التل المجاور . ففي حياة هذه البهيمة تتعاقب لحظتا
الحياة والموت ، يحيا ويموت في آن معاً ، بل انه لا يحيا الا بقدر ما يدفع عنه

الموت . كيف ادرك ان ذلك الجرس هو جرس الموت . لقد تمرس بالحياة في غريزته وبات يدرك دون ادراك ان مثل ذلك الجرس ينبئ بأن الموت يتربعس به ، فهلع وهلعت انثاه واحتسب احدهما بالآخر . واذا بسهم ينطلق ويصيبها ، لم تنجها ساقاها ولا قوتها وهذا السهم هسو في خلد الشاعر كناية عن السهام الاخرى التي يطلقها القدر لتصيب الاستياء . انها سهام غير منظورة تماثل هذا السهم المنظور . ثم انه يُردد ذكر الحمار وسائر الاتن ، فمنها ما يلفظ ريقه الاخير ومنها ما يتكوم ولا قبل له بالنهوض . تلك واقعة من نماذج الموت ، الموت الفاجع ، الذي تسيل دماؤه وكأنها الوشي ، لقد كانت حياة ذلك الحمار ضرباً من العبث ومن باطل الكفاح ، كتب عليه الموت ونفذ امره فيه فاستسلم واقعى . وربما تعزى الشاعر بذلك عن ابنائه . ولكنه عزاء موحش قانط ، عزاء لا عزاء فيه . ان يكون الحي ضحية هالكة ، ان يعد لوليمة الموت ، ان يولد ليموت . فهل ان ابا ذؤيب كان يعز بذلك الى ان على المرء ان يخضع لنواميس الوجود التي لا مناص منها وان ينخرط في السلك العام ويقبل مسا يقبل به الآخرون ويتعزى بانه لا يتفرد بالبؤس والعاهة . لعل المصيبة تتعاطم اذ تعزل صاحبها وتظهر له انه تفرد عن الآخرين بما أصابه ، فاذا عم البلاء خفت وطأته . ان القصيدة توحى بمثل ذلك . اذ يوهم الشاعر بأن ما أصاب ابنائه ان هو الا قدر عميم يتقدم ويتأخر ، لكنه ينفذ في الاحياء جميعهم . وهي هذه هذه السنة هي التي تعزيه وتدعه يقبل بمصيره الذي هو جزء من المصير العام . لقد مات ابنائه بالطاعون ولم يقتلوا قتلاً كي يؤلب ويحشد للاباءة بثأرهم . عدوه ليس حياً من الاحياء بل انه القدر . والحكيم هو الذي يرضخ له اذ يدرك انه لا سبيل الى الانتصار والتمرد عليه .

هلاك الثور الوحشي :

ولعل الشاعر لم يكتف بما قدم من مظاهر الموت . فانبرى الى الثور الوحشي وهو الآخر . رمز للقوة والبأس العميم . ومع ذلك فان الموت يصحبه

على كل لحظة من حياته وهم الكلاب المستورة دفين في قلبه ، ويكاد لا يطلع
الصباح حتى يعتريه الملح : « فاذا رأيت الصبح المصدق يفزع » . فهل ان ذلك
الصبح هو صبح الضياء واللون والحياة . هل انه صبح الرزق . لا بل انه صبح
الموت ، بات يؤثر الظلام الذي يحنه ويحميه ، ويكره الضوء لانه ضوء الموت .
فأية مأساة هي تلك المأساة التي لا يفعلن لها احد . فمن الاليف ان يعطرب الحي
للضوء ، كرمز للبعث والنهوض من قبضة الظلام والسكينة والعمى وانطفاء احداق
السبل والرق السعي ، فما بال هذا الثور يكاد لا يشاهد الضوء ويتحقق منه
حتى يفزع ويهلع . انها مرة اخرى تجربة الحياة في الموت او تجربة الموت
في الحياة . الحياة والموت في احاب واحد ، فاذا طلعت الحياة طلع معها الموت
في آن معاً . انه يتحجرى عن ممكن يرفض فيه ، ويرمي بعينيهِ الغيوب يستطلع
امرا ، لعل ثمة انسياً يكن له في مكانه . فاذا سمع جرساً تحاق في مكان
انبعاثه وتحري عليه ، للموت جرسه الخاص به وهو يعرفه ويألفه وكان الندى
قد بلله ليلا فوجه متنه للشمس كي يتجفف ، الا ان الكلاب التي يخشاها بدت
له طوالعها . انها وافدة من الغيب ، طلعت عليه تطلب روحه ، في مطلع الصبح
الباكر ، انها مثل الاعداء الذين يباكرون الغزو والناس في مراقدهم نيام . تاخذ
على حين غرة ، غمضى يعدو هارباً ولشدة عدوه بدت فروجه وكأنها سدت
وعلى اثره تعدو الكلاب . تنهشه وتدميه . وهو يعطرها ثم انه اغرز في جوفها
قرنيه ، انها معركة الحياة والموت . كانت خاطرا في ذهنه وخوفاً وتوجساً
يتوجسه ، وها انها امست واقعاً يحياه ، ويدمى به ويكاد ان يخسر حياته .
ذاك هو وجه الصراع في الوجود قاتل وقنيل ، لا يحيا الا بقتل الاخرين . يحيا
بالموت . انه أوشك ان يصصرعها وأن يصصرع معها ، باتت تفر من دونه ،
وربما توهم انه نجا . الا ان الصياد ينفذ فيه سهماً ، فيخر ويكبو كالجمل
الكبير . لقد حقق الموت ذاته وتمت دورة الحياة ، والثور هو أشد بؤساً
لانه وحيد . لا مكان يفزع اليه ، ولا رفيق يذب عنه ويلاهي الكلاب . ولا
ملجأ ، انها وحدها البسحرا ، المترامية التي يعذر ذبيها وكأنه مقيم في مكانه لبعد

اطرافها وتمائل ارضها . ومقتل ذلك الثور في الصباح ، بعد ليلة من الخوف
يمثل فاجعة الحياة التي يقيم الموت في جنبها وفي قلبها وفي ذهنها ، ثم انها
تحس بانياها في جنبها . لقد كان يعدو ويهرب من قدره ، كان يولي ويتحرى
عن مفزع . لكن لا سرعته ولا قوته انقذته فهوى دون ذنب ولا جريرة الا
طمع الحي بالحي واغتداؤه من دمائه واشلائه .

وفي النهاية يؤدي لنا الشاعر مثل البطل ، لقد قتل وقاتل ، ثم قدر له بطل
له بطل اخر فرديا ، والقوة لا تنقذ ذاتها ولا تنقذ صاحبها .

تلك هي قصيدة العيب والعزاء العدمي ، تنمى على الوجود حتمية الفناء
والتنازع الدامي . وباطل القوة ولا جدوى الكفاح والسعادة الطارئة .

أما الناحية الفنية المباشرة فقد بدت في الرموز المختارة من اديم الواقع لتعبر
عن معاناة الفجيعة وقد توسل للمعنى الفاظه الخاصة به وهي مستوحاة ، اصلا ،
من واقع البيئة ومن طباع الشاعر البدائية ومن الالفة بين الانسان والحيوان وكل
حي آخر في ذلك الجو الادكن . حيث تتوحد المصائر وتتم المشاركة في
مواجهة الكون العنيف القاسي .

حسان بن ثابت الانصاري

هو ثابت بن حزام الخزرجي . من سادة قومه وامه الصُّرَيْعة من الخزرج ايضاً ، قيل انه عاش ١٢٠ سنة ومنهم من قال انه عاش ١٤٠ وهو يسلك في عداد المعمّرين . تردّد قبل الاسلام الى بلاط الغساسنة وقيل انه ادرك بلاط المناذرة وكان لسان حال قبيلته في الحروب التي نشأت بينها وبين الاوس في الجاهلية ، وقد تواقع تواقعاً شديداً مع قيس بن الخطيم وابي قيس بن الاسلت شاعري الأوس . دخل في الاسلام اثر هجرة رسول الله الى المدينة . وجعل يدافع عن المسلمين ضد شعراء قريش والمشركين وكان الرسول يقول : « اللهم أيّدْهُ بالروح القدس » ، ويقول انه شفى واشتفى عبر هجائه . وكان يُعير قريشاً بأيامها ، لا بشركها وكان رفيع المنزلة عند النبي يقسم له في الفياء والغنائم واهداه سيرين اخت زوجه مارية القبطية .

ومعظم شعره قبل الاسلام في الفخر والمدح وبعد الاسلام في الدفاع عن الدين الجليل وان كان الرواة قد نخلوه كثيراً عليه وفقاً لماآرب السياسة والتمرق الدينية والموقف من الخلافة .

من قصيدة فخرية

أَلَسْتُ بِنِعْمِ الْجَارِ يُؤَلِّفُ بَيْتَهُ لَذي العُرْفِ ، ذَامَالٍ كَثِيرٍ ، وَمُعْدَمًا؟^١

١ - ينمل : في هذا البيت الى العخر . يولف بيه . بيت ، جهره . ذامال .. ومعدماً : حال ، يريد انه يسوم بالصيافة سواء أ دان عنياً ام فمراً .

١. وَنَدَامَانِ صِدْقٍ تَمْطِيرِ الْخَيْرِ كَفَمُهُ . إِذَا رَاحَ فَيَأْخُضُ الْعَشِيَّاتِ خِيَضَرِ مَا
 وَصَلَتْ بِهِ رُكْنِي . وَوَأَقَى شَيْمَتِي : وَلَمْ أَلْكُ عِضًّا فِي النَّدَامَى مُلَوَّمًا . ٢
 وَأَبْقَى لَنَا مَرَّ الْحُرُوبِ وَرُزْؤَهَا سَيُوفًا ، وَأَدْرَاعًا ، وَجَمْعًا عَرَمَرَمًا ،
 إِذَا اغْبَرَّ آفَاقُ السَّمَاءِ . وَأَمَحَلَّتْ كَأَنَّ عَلَيْهَا ثَوْبَ عَصَبٍ مُسَهَّمًا . ٣
 حَسِبْتُ قُدُورَ الصَّادِ . حَوْلَ يَبُوتَنَا . قَنَابِلَ دُهُمًا فِي الْمَحَلَّةِ صَيِّمًا ، ٤
 يَظَلُّ لَدَيْهَا الْوَاغِلُونَ . كَأَنَّمَا يُوَافُونَ بِحَرًّا مِنْ سُمِيحَةٍ مُنْفَعَمًا . ٥
 لَنَا حَاضِرٌ فَعَمٌ ، وَبَادٍ كَأَنَّهُ شَمَارِيخُ رَضْوَى عِزَّةٍ وَتَكَرُّمًا . ٦
 مَتَى مَا تَزِنَّا مِنْ مَعَدَّةٍ بَعْصَبَةٍ . وَغَسَّانَ ، نَمْنَعُ حَوْضَنَا أَنْ يُهْدَمًا ٧
 بِكُلِّ فَيَّ عَارِي الْأَشَاجِعِ لِاحَةٍ قِرَاعُ الْكُفَاةِ بِرَشِيحِ الْمُسْكَ وَالْدَّمَا ٨

١ - راح : من أرواح : الرجوع بالهنيئ . اخضرم : الجواد .

٢ - انقض : السبي الخلق ، المؤذي .

٣ - ثوب عصب : عشب الاني . احمر . دليل الندوة او الجذب ، من المصاب : نجم احمر
 يحون في الجذب . وقد تكون اصل المعنى من العصب : صمغ احمر ينبت فباته في اليمن . وانه ثوب
 عصب اي صبوغ به المسهم : الرب المحطط . - اي اذا اشدت السن . وظهرت هوار الجذب
 في افاق . حسبت ... الخ

٤ - قدور الصاد : القدور "صمر من النحاس . القنابل : الجماعات من الجبل خاصه . صيما
 قائمة .

٥ - لديها : لضمير اسدور . الواعرن : ج . الواعل . الذي يدخل حل الموم فبأكل ويشرب
 سمحه . شره لمدينه غزيرة الماء .

٦ - اخضر : الحى المتحضر . فعم . بالمعاده . الشماريخ : ج . الشمر اخ . رأس الجمل .
 رموى . جبل قرب المدينة .

٧ - وغسان : الووا يتقسم . سمع : جواب الشرط .

٨ - بكل فئ : متعلق بمنع . الاساجع : اصول الاصابع التي تتصل بعصب فاهر الكف ،
 واحدها . أشجع وإنجع . عاري الانجع . دق الكف . غير غليظها . لاجه : عبر لونه .
 يرشح المسك : رائحة منسوب .

إذا استدبرتنا الشمسُ درتْ متوننا كأن عروقَ الجوفِ ينضجن عندما^١
ولدتنا بني العنقاء، وابني مُحرقٍ ؛ فأكرمُ بنا خالاً! وأكرمُ بنا ابناً^٢
نُسودُ ذا المالِ القليلِ، إذا بدتْ مُروءتهُ فينا، وإن كان مُعدماً .
وإنّا لنَقري الضيفَ، إن جاء طارقاً ، من الشَّحمِ ما أمسى صَحيحاً مُسلماً .
ألسنا نردُّ الكَبشَ عن طيِّةِ الهوى، ونقلبُ مُرَّانَ الوَشيجِ مُحطَّماً^٣
وكأينُ ترى من سيِّدٍ ذي مَهَابَةٍ أبوه أبونا، وابنُ أُختٍ، ومَحْرَماءُ
لنا الجفَناتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضحى، وأسيافُنا يَتَقَطِرْنَ من نَجْدَةٍ دَماً .^٤
أبى فِعلُنا المعروفُ أن ننطِقَ الخُنا وقائلُنا بالعرفِ إلّا تكلُّماً ،
فكلُّ مُعدٍّ قد جَزَيْنَا بِصُنْعِهِ : فَبؤسَى بِبؤسَى ها! وبالنعمِ أنعماً^٥

١ - متوننا : ظيُورنا . العنقاء : دم الاخوين . البقم وهو شجر يعصر به . -- اراد انهم اذا امسيتهم الشمس فمروا ، كان عرقهم طيب الرائحة لانهم متطهرون .

٢ - العنقاء : لقب احد أبناء عمرو مزيقيا ، وهو من أجداد الفساسة . محرق : هر الحرث بن عمرو ، اخو جفنة ، على رأي ابن الكلبي ، يكون من امراء الفساسة كذلك . على ان نولدني (امراء غسان من آل جفنة ، ترجمة بندي جوزي وقسطنطين زريق ، بيروت ، سنة ١٩٥٨ ص ٥) قد يدل الى جعله من اللخمييين . وهم من انساب الشاعر ايضاً . واكرم بنا ابناً : اي ما اكرمنا خالاً وما اكرمنا ابناً ، وما زائدة .

٣ - في البيت استفهام انكاري . الكبش : سيد القوم . الطيئة : الحاجة . وطيئة الهوى : ما يفصده ذلك السيد ، عرفه . مران : ج . مارن : الرمح اللين . الوشيج : شجر الرماح . اي نلأعن بالرماح حتى تكسر ، ويرد السيد من فوصده .

٤ - كأين : بمعنى كم للكثرة . المحرم : ما حرمي من كل شيء ، وما حرم من نساء واولياء .
٥ - الجفَنات : ج . الجفنة : العصاة . العر : ج . العراء : البضياء . اراد بها المشرقة من كثرة الشحم .

٦ - ها : للنهي . فبؤسَى بِبؤسَى : اي سربنا السيئة بالسبته ، والحسنه بالحسانات .

هذه احدى القصائد التي نظمت في الجاهلية وهي تمثل واقع الشاعر في تلك الحقبة من عمره ومدى اعتداده بنفسه وبقومه . وقد كان الفخر احد الاساليب الفنية التي تُعبّر عن زهو البدائي وترثّحه ببعض الخصال الماثورة في بيئته وفي النفس البشرية والتي كان يقتضيها واقع البيئة . وللشاعر علاقة حميمة بالمدح والمهجاء حتى كأن هذه الفنون هي وجوه متعددة لتجربة واحدة . والفخر يرافق النفس البدائية التي ترهوها الافعال في حدودها الجزئية وفي اللحظة التي تقوم في متنها ، وفيها نعبر عن النشوة والفرح يتخطى ناموس الوجود العام وشروط المصير البشري العادي والتسليم الى ذروة حيث يغتبط المرء بالقدرة الفائقة وتجاوزه الآخرين ، يتقدم حيث يحجمون ويتفوق حيث يُساقون ويتفرد بالنصر على ذاته وعلى عناصر الكون والطبيعة والحاجة والعسوز والبطولة والامتناع على الآخرين . وهذا الفن مهما تمدى ، يظل مرتبطاً بموقف النفس البريئة التي تعاني ضنك الوجود وضيقه ، ولكنها تنتصر عليه بالثبات والصمود غير ناظرة في الهوة العميقة التي تُفجّجها الحياة تحت قدمي ابنائها وخير حافلة بالزمن وحتمية الصيرورة والفناء ، فضلا عن الضعف الذي تحتضنه كل قوة في رحمها . لهذا كان الفخر اداة توافق النفس البدائية التي تعتلج الحياة في احشائها وتصخب صخبها ويضج ضجيجها ، خائفاً الهمس الذي تبثه الايام في سمع الحياة والذي لا قبيل للانسان بالتنعت اليه ، الا ويشعر بالاندحار في اوج النصر والوهن في اوج القوة والفقر وهو في غايه الغنى . ومع ذلك فان للفخر فضيلة التفاضل والغلبة وان كانت مولية حيث يشعر المرء انه ليس عبدا مستعبداً للضرورة واحكامها وانه لا يرضخ ويقتفي على الآخرين ولا يُعني عنقه للطبيعة ، بل انه يصدر عن ارادة وانه يكافح كفاحه ويرفض ويقوى على التبايل والتغيير . ولئن كان الفخر الذي أثر عن الشعراء يتردد على معان شبه مكررة ، فذلك ان البيئة الواحدة والنفسية الواحدة فرضت عليه ذلك الاسلوب . فهي تعترض بالمشكلات ذاتها والقيم ذاتها ، مما وسم الفخر ببقايل أو كثير من النكرار . ومعظم المعاني التي يرددها حسان في هذه القصيدة

وردت عند سواه الا انه طبعها بطابعه ومهرها بانفعاله ، فبدت على شيء من
الجلدة تثير النفس وتحركها .

والمعنى الاول الذي يعرض له هو معنى الجوار ، وكان الجاهليون
يفخرون بالدفاع عن جاره ، يبذلون الارواح لحمايته وكاد للجيرة سنة
جارية فيهم ، وهي من طبائع النفس التي تُزجى صاحبها للدفاع عن
المستضعف والفاقد العزم ، حيث لم يكن ثمة دولة بعد . وحسان لا يزال يُعد
منزله للضيفان ، يتقدمون اليه ، فلا يردّهم ، اكان في حالة ثراء ام في حالة
املاق . وكان الجاهلي لا يجد خيراً في المرء الذي يقري الضيوف في حال
النجم والكثرة ، وكان حاتم الطائي يبذل ماله حتى الفقر المدقع ويجد في ذلك
السبيل الفعلي للكرم ، يُضام حتى يُقيل الآخرين عثرتهم . والنزاع القائم ثمة هو
بين الفقر والغنى والبخل والعطاء ووجه التمهيز فيه ان الشاعر تخطى شروط
المعيار البشري المألوف وبات يؤثر الفقر في سبيل الكرم حين يتدفق الاندكان
ويخرس على ماله وان كان في حالة مسن الاكتفاء أو الثراء . وبذلك ينطوي
الفخر على معاناة شبه وجودية من الصراع مع حتميات الحياة في العوز والاكتفاء
وانه لا يدعن لما تفرضه عليه وانه لا ينقاد للضرورة بل انه يذل الضرورة كي
يبقى حراً ، يتصرف وفقاً ليقينه وبالنسبة الى القيم الانسانية التي يؤمن بها . وفي
خلد الشاعر وفي وعيه او لاوعيه ان النقر انما هو ضرب من الختم الذي يرهق
الانسان ويدعه يتخلى عن القيم التي تصون كرامته وتحفظ حياة الآخرين .
فضلا عن حياته . فاذا رضح له واقام عند حدوده كانه انما امسى عبداً للحاجة
والضرورة وهو اذ يبذل في حالة عسره انما يتصدى لعبودية الحياة والحاجة ،
وينبري لها بارادته ويتعصى عليها بنخوته . فالعطاء حتى الاصابة بالفقر كان
فعل حرية وارادة وصمود وان كان يتباهى به فانه يعبر عن فرحه بسيادته
الدائنة على نفسه وعلى الحياة .

الفخر باحتساء الخمرة :

وعلى غرار طرفة وعنزة وليبد فانه يفخر باحتساء الخمرة . ووجه الفخر في ذلك لا يقوم وحسب على بذل المال في سبيلها وقد كانت غالية الثمن وانما التعبير عن فرحه بالوجود وعن تملي نشوة الحياة وكان شرب الخمرة والجا في سنة الفروسية وطباعها كوسيلة للافصاح عن استخفاف الانسان بأمر الوجود وانه لا يحفل بالحياة وانه يحياها ويعانق الموت من دونها ، متى كان الموت سبيلا للكرامة . فهو يتعرض للموت ويستشف الحياة ويرتشف رحيقها ، دون ان يستدل له ، وبذلك يغدو شرب الخمرة فعل ارادة وحرية بخلاف ما هو عليه عند الاعشى . فالخمرة الفروسية تباين الخمرة الماجنة في انها تعين موقع الانسان من الوجود تعييناً ايجابياً وهو لا يحتسي الخمرة الا في لحظة تفرغه من شواغل القتال والمعارك . ولعل احتساء الخمرة والنج في سياق ايمان يصدر عنه ، وهو عدم الاحتفال بقيمة الحياة والايام التي تدرج في مدارج الملل والانتظار ، يحياها على هواه ويتخلى عنها ويولي حين يكون ثمن العيش الجبن والهوان . والبخل بالمال متأثراً عن البخل بالحياة ومن يبذل المال فهو يبذل الحياة ايضاً ، مؤمناً بقدرة الانسان في الانتصار على العاهات والمصاعب التي تعرضه وانه قادر على ان يستدر من الحياة رزقاً آخر ، لانه لا يتقبل الوجود تقبلاً ويستسلم له استسلاماً بل يصنعه صنعاً ويسيره وفقاً لارادته . بالكرم لا يخشى المرء غائلة الفقر ، لانه هو الذي يكون غنياً وغير غني بارادته . وهكذا يكون بذل المال في سبيل الخمرة نوعاً من التمرس الفعلي القادر بالحياة وايماناً بمجادة الانسان في صنع مصيره ، كيفما شاء ومتى شاء . وذلك هو وجه الفخر الاناي في تجربة حسان وتجربة سواه من الفرسان الذين يشوقهم ما يفعله الانسان وقدرته على تحقيق ذاته ، فلا يدع العوائق تعرضه من سنة الحياة والقدر والبيئة والمجتمع . وكل معنى فخري يرد في هذا السياق وان تباينت طبيعته الخاصة به .

فنديم الشاعر وهو صنو لنفسه ، تمطر الخير كفته جواد لا يتقتر ولا يتدنق بالمال . والندمان ذلك كان والجا في عمود القصيدة الحمزية ، اذ يطيب الحديث على الحمرة ، فلا تكون عملية فيزيولوجية وحسب ، بل حالة من التألف بين نفس ونفس وتملى الحياة ونشوة الوجود . والندمان السخي كما وصفه الشاعر هو المؤمن بقدرة الانسان وتفوقه وحريته وهو شجاع لا يخشى غائلة الغد لان الغد ليس من صنع الصدفة او الاتفاق بل من صنع الارادة الانسانية . والسورة الشعرية المعبرة عن طرفة الانفعسال ماثلة في قوله ان يد نديمه تمطر الخير وفي توسل صبيغ المبالغة والالفاظ الدالة على الغلو بطبيعتها الخاصة بها كلفظة خضرم . وهذا الكرم الذي ينهمر مطره تولد من ردة الفعل على الحكمة الواقعية التي تجد في الاحتراس وسيلة للنجاة من عبث الحياة وضعفها . بقدر ما يبخل الآخرون بقدر ذلك يبذل من دونهم ، اذ ان الكرم هو اوج الشجاعة . الا ان للخمرة ادبا اذا خرجت عنه كانت تفاهة وحمقاً ، وادب الشراب هو قسم من كرامة النفس وحريتها ، تصون ذاتها ولا تتهتك ولا تؤذي الآخرين . وقد يكون في ادعاء الكمال على هذا الغرار شيئاً من الغرور والهوس ، ولم يكن الشاعر لياخذ ذلك اخذاً فاجعاً ، اذ كان يزوهه ان يتحرر مما يرسف الآخرون في قيوده .

الفخر بالعدد والعدة :

وما دام الفخر فخراً فروسيا فلا بد من ذكر القتال وقد اوجز حسان شيمه وشيم قومه فيه بذكر السيوف والادراع والجمع الكثير ، فهو يفخر من الحرب بادواتها.وقد رأينا الشعر الجاهلي يُغرق في هذا الشأن ، وبخاصة في وصف الخيل . الا ان لحسان موقفاً نفسياً من الحرب يخفت فيه صوت العتو ويتخذها سبيلاً للتدليل على شدة احتمالهم ومصارعتهم الارزاء والخطوب ونهوضهم من دون النوائب . وذلك ما نوهنا به قبلا اذ قلنا ان الفخر كان تعبيراً عن

انتصار الانسان حيث كان يتوقع له ان يكبو ويمر وصموده حيث كان يتوقع له ان يسقط ويتردى . وذكر الارزاء في ذلك المقام عميق الدلالة على النزعة الوجودية الخافتة التي تصدر عنها تجربة الفخر والتفوق في مقارعة الخطوب .

ومن ثم يَفَصِّل الشاعر في مفاخر بني قومه . فهم كرام في الحضر والبداءة ويمثل عظمتهم بشماريخ رضوى . والتمثيل يتردد في متن القصيدة القديمة وكانت المادة المحدقة بالعربي تبقي في نفسه حالا من الانفعال او ترسب في قاع ضميره بحالة نفسية مبرمة اليقين . وجبل رضوى كان يدع في خلصه معاناة السمو والبعد العالي الذي لا يطال ونوعاً من الشموخ والاستيلاء . تلك حالة فعلية وليست افتراضاً وهي صادرة عن الفطرة والبداهة والمعطيات الاولى لواقع النفس والحس . وبما ان الشاعر يعاني حالة الزهو ، فانه لا يعبر عنها بلذاتها اذ تمحي وتتضاءل بين يديه ، وانما ينقلها عبر موقف يبذل مثل يقينها وحالتها في النفس . ولقد نزت الالفاظ بنزوة الشاعر وتحركت بانفعاله ، فدلت على المعنى وجسده بايقاعها فضلاً عن معانيها . ويبسود ان الالفاظ تتحرك في نفس حسان بحركتها وانه حميم الصلة بها ينال عليه مما عايشه وما الفه والفته الناس فلا يغرق ولا يتعاضل فيه . الا ان الصورة الموحية لا تتيسر له دائماً فيهبط الى التقرير في مثل قوله : « نمنع حوضنا ان يهدم » ، حيث ركز الانفعال وبدت الصورة واهية . بخلاف ذلك فخره بأبناء قومه الفرسان ، فهم مسن اصحاب الانامل اللطيفة الضعيفة ، لم يتسأد ذلك عن الحمول والتراخي في المهمات الجلى ، بل انه يقتحم القتال ، والمسك اي الطيب يرشح منه فضلاً عن الدم . فهو من ابناء الترف والفروسية في آن معاً ، يبذل حياته في سبيل الكرامة وحياته ليست مملقة كابناء التراب . ولقد لاحه قراع الكماة اي انه لا ينفك ينهد من قتال ، ينازل خصماً وخصماً حتى انتهاك لونه وتغير وان كانت النعمة حافلة عليه.

فحسان يفخر بالنعيم والفروسية في آن معاً وقد اثر لفظه الاشاجع على الاصابع لانها الادل على البطولة وممارسة الصعاب . وهكذا فان فخر حسان يحصل هالة من التأثير في متن عبارته وحيوية الالفاظ كأنها تنطوي على ما هو انأى من معناها . الا ان فخر حسان يمتاز بنوع من الشعور بالتفوق الخاص ، الملح اليه في قوله : « لنا حاضِر فعم » . فهو يفخر بالتحضر ثم يردف بذكر النعيم في الاشارة الى الطيب والى رشح العندم حين تلمح الشمس ظهورهم . وهذا الفخر بالتحضر والنعيم هو من مبتكرات حسان ، اذا كان شائعاً ان الفروسية لا تنمو في البيئات المترفة وانها ابنة الشظف والقسوة والبدواة . وما دام الفخر جارياً في كل ناحية فقد استقطب حسان ناحتي الترف والفروسية اي التفوق المادي والنفسي . وكما فخر بأبنائه الحاضرين يفخر بأجداده الاولين من غسانة وملوك عبر هالة من الانعام التي تواكب المعنى وتسير سيره وتضاعف من وقعه . فالشحنة النفسية الطافرة من وجدانه تزكي اللفظ وتشحنه بحركتها ، فيغدو عميق البث والتأثير . وهم لا يرقون الى السيادة بالاسم بل بالتفوق والسيادة فيهم ، إنها لصاحب المروءة وان قل ماله . وتلك سنة فضلى في تقييم الناس باخلاقهم ونهودهم للخير بدلا من الاعتصام بحبل المال الواهي .

وعلى غرار القصيدة الجاهلية فان المعاني تتكرر وتتنافر وتلتقي على المعنى الواحد وتأنى عنه ، فحيناً يفخر بالضيافة وحيناً بالنجدة وحيناً بترئيس صاحب المال ثم تراه يرتد الى ذكر بطشهم بالاعداء واعداء حسان مثل اعداء عنترة من الاقوياء المتفوقين :

أَلَسْنَا نَرَدُّ الْكَبْشَ عَنْ طِيَّةِ الْهَوَىٰ وَنَقْلِبَ مِرَّانَ الْوَشِيجِ مُحَطَّطَمًا
اي انهم يردون اسد الاعداء عن رغبتهم في النيل منهم والطمع فيهم ويحطمون الرماح المتشابكة في معترك القتال . وهذه من المعاني الفخرية العامة ولا تختص بخاصة في قوم حسان كما كان دابه . الا ان النغم النفسي يميل على المعنى ذاتية وي طرح عليه رداء الجدة كما بدا لنا في معظم الابيات السابقة . فهم

عريقتون في المجد ، أباً عن جد وعن ابن اخت ويبلغ ذروة الوجدانية والنشوة في قوله :

لنا الجففات الفرّ يلمعنّ في الدّجى واسيافُنَا يقطرُنَ من نَجْدَةٍ دَمًا
وفي هذه الصورة المتدفقة من الذاكر ومن الرؤيا الداخلية الخارجية تسطح في ذهنه وخياله قدور بني قومه ، تلتهم في الغداة الباكرة لاطعام الجياع فيشعر من ذلك بنشوة التفوق والاقبال وتترأى له اسيافهم وهي تقطر دما في سبيل النجدة وليس طمعاً بالغزو والفِيء والغنيمة . فهم في غاية القسوة والكرم ، القصاع الملتمة في الضحى تم عن اجتيازهم عتبة الهم الذي يعترى من الرزق . واكتساب الرزق والتحرر من همه في تلك البيئة يدل على ان القوم لهم مسن الحكمة والشجاعة ما يرفعهم عن مستوى الاملاق بين يدي الحياة والعجز عن تحصيل العيش خمولا وتخلفاً في ممارسة التفوق على متن الوجود . وفي عهد حسان كانت المعاني المدحية قد ادركت ذاتها وبات الشاعر يتبارى في تخريجها تخريجاً جديداً . لذلك جعل اسيافهم تقطر دما من الهرع الى النجدة ، على غرار عنبرة الذي قال «واعف غند المغنم» اي انهم يقاتلون في سبيل قضية وليس في سبيل قنص ارزاق الآخرين وقد تخطى بفخره مرحلة الضرورة والدفاع عن النفس الى مرحلة الاختيار في سبيل القيم والمبادئ المثلى .

وهم لا ينطقون الخنا ولا يتكلمون الا بالمعروف . والنطق بالخنى انما هو ايضاً تعبير عن حالة من الاضطراب وفقدان الحرية وكذلك معاملة الآخرين بالمثل وهي تم عن القدرة والحرية وانهم لا يغضون عن املاق ووهن . وتبقى صورة الضيافة التي ترسمها مفعمة بالبداية والتفاؤل والتفوق ، فحين تجذب السنة وتغبر آفاق السماء وتعروها الحمرة فان قدور الصاد بين بيوتهم كجماعات الخيل وكان مرتادي ضيافتهم يرتادون بثراً عميقة لا ينضب معينها .

ومهما يكن فان حساناً اقتفى على آثار الآخرين في معاني المدح ، لكنه تميز بالصدق والانفعال المبدع الذي يبدع نغمه وعبارته ورؤياه الحسية العميقة .

نموذج من الشعر السياسي

خفّ القطين للأخطل

خفّ القطينُ فراحوا منك أو بكرّوا وأزعجتهم نوى في صَرفها غيبر^١
 إلى امرئ لا تُعدّينا نوافله^٢ أظفره^٣ الله ، فليهنئ له الظفر^٤
 الخائض الغمر^٥ ، والميمون^٦ طائرُه خليفة الله يُستسقى به المطر^٧
 وما الفراتُ - إذا جاشت حوالِبُه^٨ في حافتيه ، وفي اوساطه ، العُشَرُ^٩
 وذعدعته رياح الصيف واضطربت فوق الحاجيء من آذيه غُدرُ^{١٠}
 مُسحَنَفُ من جبال الروم ، يستره منها أكافيفُ فيها دونه زورُ^{١١}
 يوماً - بأجود منه حين تسألُه^{١٢} ولا بأجهر منه حين يُجتهر^{١٣}
 مقدّم^{١٤} مائي الف لمنزله ، ما إن رأى مثلهم جنّ ولا بشر^{١٥}
 يَغشى القناطر^{١٦} ، يبينها ويهدمها ، مُسوم^{١٧} ، فوقه الرايات والقتر^{١٨}
 حتى يكون له بالطف ملحمة^{١٩} وبالثوية لم يُنبض بها وتر^{٢٠}

١ - خفّ : أرتحل . القطين : أهل الدار . راحوا : ذهبوا أو رجعوا عنه . بكرّوا : أرتحلوا بكرأ . الصريف : القلب والمصبة . غير الدهر : أحداثه .

٢ - تمدينا : تخلينا . النوافل : العطايا .

٣ - الغمر : الماء الكثير ، أو الظلمة الشديدة . والمقصود هنا : المعارك . الميمون : طائر المبارك ، الموفق .

٤ - الحوالب : الامواج . العشر : شجر .

٥ - ذعدعته : حركته تحريكاً شديداً . الحاجيء : جمع جوجج ، وهو صدر الطائر أو السفينة . الأذي : مرتفع الموج .

٦ - المسحَنَف : السريع . الأكافيف : الجوانب المرتفعة . الزور : الميل . الاعوجاج .

٧ - يجتهر : يستعظم .

٨ - مقدم مائي الف : سائق مائي الف جندي .

٩ - المسوم : الذي فيه علامة تمزيه . القتر : الغبار .

١٠ - العلف والثوي : موضعان قرب الكوفة . لم نمخس بها وتر . ولم ترم فيها السهام . كناية عن التعمام الجشبن ، لأن النبال ترمى قبل الاشبك بالرماح والسبوف . المعنى : أن حشش عبد الملك يبلغ الى العذر دون مداورة ودون نأشر .

وتستينَ لأقوامٍ ضلالتهم ويستقيمَ الذي في خده صَعَرَ ١
ثم استقلَ بأثقال العراق ، وقد كانت له نقمةٌ فيهم ومُدْخَر ٢
في نبعةٍ من قريشٍ يعصبون بها ما إن يوازي بأعلى نبتها الشجر ٣
تعلو الحضابَ ، وحلُّوا في أرومتها أهلُ الرِّياء واهل الفخر إن فخروا؛
حُشدٌ على الحقِّ عيَّافو الخنى . أنفٌ إذا ألت بهم مكروهةٌ صبروا ٥
أعطاهمُ الله جدًّا يُنصرون بسسه لا جدًّا إلا صغير ، بعدُ ، مُحتقر ٦
لم يَأثروا فيه إذ كانوا مواليسه ولو يكونُ لقومٍ غيرهم لإشِروا ٧
شُمسُ العداوة حتى يُستقَادَ لهم وأعظمُ الناس أحلاماً إذا قَدَرُوا ٨
لا يستقل ذوو الأضغان حربهمُ ولا يُبينُّ في عيدانهم خَـوَر ٩

١ - الصعر : مل الخد عن النظر الى الناس ، تهاوناً وتكبراً .

٢ - التمة : البطش . المدخر : ما خبىء الاعداء من بئس للمستقل . يشير الى احتلال عهد الملك العراق بعد قتل معصب بن الزبير .

٣ - النبعة : شجرة صلبة . يعصبون بها : يحيطون بها . شبه بني أمية بشجرة النبع الصلبة ، وراعى فشبّه البيوتات الاخرى بالشجرة الذي لا يستطيع أن يبلغ علها .

٤ - الأرومة : أصل الشجرة . الرياء : الشرف .

٥ - الحشد : المأجرون . العيافون : التاركون . الخنى : الفحش في الكلام . الأنت : المترفمون عن العار .

٦ - الجد : الخط . المعنى : اعطاهم الله حظاً بتضاهل دونه حفظ الآخرين .

٧ - يَأثروا : يبطروا . الموالى : الأسياد ، الاصحاب .

٨ - الشمس : الأعداء . يستقَاد لهم : يخضع الناس لقيادتهم . الأحلام : جوع حلم ، وهو الصبر والعقل .

٩ - يستقل : يتحمل . الأضغان : الاحقاد . الخور : الضعف .

همُ الذين يبارون الرياحَ إذا قَلَّ الطعامُ على العافين ، او غفّروا ١
 بني أميّة نَعَمّاكمُ مُجَلَّلَـةٌ نَمَّتْ ، فلا مِـنّةٌ فيها ولا كدر ٢
 بني أميّة قد ناضلتُ دونكمُ أبناءُ قوم ، هم آووا ، وهم نصّروا ٣
 أفحمتُ عنكم بني النجار ، قد علمتُ عليا مَعَدٌ ، وكانوا طالما هدرُوا ٤
 حتى استكانوا ، وهم مني على مضضٍ والقولُ ينفُذُ ما لا تنفذُ الإِبـرُ ٥
 بني أميّة إنّي ناصحٌ لكمُ فلا يبيتنَّ فيكمُ آمناً زفسـر ٦
 واتّخذوه عدوّاً ، إنّ شاهدهُ ، وما تغيبُ من أخلاقه ، دَعَر ٧
 إنّ الضغينة تلقاها وإن قدُمّت كالعرّ يكمُنُ حيناً ثم ينتشر ٨
 وقد نصّرت ، أميرَ المؤمنين ، بنا ، لما أتاك ببطن الغُوطَةِ الخبر :
 يُعرفونك رأسَ ابن الحُباب وقد أضحي ، وللسيف في خيشومِهِ أثر ٩
 لا يسمعُ الصوتُ ، مُستكناً مسامعهُ وليس ينطقُ حتى ينطقَ الحجر ١٠

١ - العافون : الذين يطلبون اللعام . قدّروا : افتشروا ونسبوا على أنفسهم : يشبر الى كرم
 الأمويين .

٢ - مجلّة : عامة ، شاماة . المنّة : التقرّيع بازدياد حسن .

٣ - يعني بآبناء القوم : الانصار الذين آووا النبي ونصروه حين هاجر الى يثرب . ويميل هنا
 الى هجائه الانصار دفاعاً عن الأمويين .

٤ - أفحمت : أسكت . بنو النجار : جماعة من الانصار . قوم حسان بن ثابت شاعر النبي .
 عليا : معد : قرش . هدرُوا : ردّدوا الكلام كثيراً ، تردّد الجعبر صوته في حنجرتِهِ .

٥ - استكانوا : خضعوا . المقدّس : ألم المسيبة .

٦ - زفسر : ابن الحرث بن كلاب الكلابي .

٧ - الشاهد : اللسان . الدعر : الفساد .

٨ - العر : الحرب . يشبه الخنزير بالحرب الذي يسأّر قلبه ثم ينتشر .

٩ - ابن الحباب : من قبيلة تميم فلوله الكلابيون في نصرة الأمويين . الخشوم : افضى الازن .

١٠ - مستكناً مسامعهُ : أصم .

وقيسَ عيلانَ حتى أقبلوا رقصاً فبايعوكَ جِهاراً بعدما كفروا ١
 فلا هدى الله قيساً من ضلالتهم ولا لعمراً لبني ذكوانَ إذ عثروا ٢
 وقد أصابت كلاباً من عداوتنا إحدى الدواهي التي تُخشى وتنتظر
 أمّا كليبُ بن يربوعٍ فليس لهم ، عند التفارطِ ، إيرادٌ ولا صدَرٌ ٣
 مُخلفون . ويقضي الناسُ أمرهمُ وهم بغيبٍ وفي عمياء ما شعروا ٤
 قومٌ أنابت اليهم كلُّ مُخزيةٍ وكل فاحشةٍ سُبَّت بها مُضَرٌ ٥
 واقسم المجد ، حقاً ، لا يحالفهم حتى يحالف بطن الرّاحة الشَّعرُ .

العوامل المؤثرة في سيرته وشعره :

أولاً - نشأته : نشأ الأخطل ، في عهده الأوّل ، نشأة دلال وحنان ، إذ
 كان وحيد أمه . تفيض عليه بعاطفتها ، وتؤثره بكلّ خير ، ثم توفّيت والدته
 أو طُلّقت فأقام في كنف زوج والده التي جعلت تخص ولديها عليه بالعاطفة
 والمعاملة . وترسله في رعاية الماشية . وكان الفتى يَحْتال لنفسه ، فينال بعض
 الطيبات ويلقى من أجلها العقاب والتقريع .

١ - رقصا : مسرعين .

٢ - لا لعمراً : لا اعانهم الله .

٣ - كليب بن يربوع : قوم جرير . التفارط : التسابق ، وهنا : التسابق الى الماء . أورده
 الماء إيراداً : حمله يقصد اليه . الصدر : الرجوع عن الماء .

٤ - المخلفون : المتروكون وراء الناس . المعنى : يقضي الناس أمورهم الهامة ، وكليب بن
 يربوع لا يشعرون . لأن رأيهم غير مطلوب ولا مسموع .

٥ - أدبت : أقلت .

ثانياً — طبعه : تذكر الروايات القديمة أن الأخطل طُبع على طبع المراغمة والهجاء ، وبدأ عليه ذلك ، منذ صغره ، اذ هجا أمّه وابني جميل وأمهّما ، وتعرّض لشاعر بني تغلب الأكبر المقيم في بلاط الأمويين كعب بن جعيل وما عتّم أن ظهر عليه وأحمد ذكره .

ثالثاً — انتسابه الى قبيلة تغلب : كان التغليثون الذين ترعرع بينهم الأخطل أقوى القبائل العربيّة ، حتى قيل : « لو تأخر الاسلام ، قليلاً ، لأكلت تغلب العرب » . وكانت تغلب تزدهي بماضيها العريق في القتال وكثرة عددها ، كما عبر عن ذلك عمرو بن كلثوم في معلقته الشهيرة . ولقد اقتبس من ماضي قبيلته وحاضرها الزهو والفخر يعبر عن ذلك بمفاخره وأهاجيه ويثبته بثأ غير مباشر في مدائحه .

رابعاً — اتصاله بالأمويين : عندما استتبّ الأمر لمعاوية ، إثر مبايعة الحسن بن عليّ له ، أخذ بعض الأنصار يناوئونه ويثلبونه وأهله بأهاج كثيرة كان يتحلّم عنها ويعف عن معاقبة ناظميها ، إذ كان يؤثر المنازعة بالشعر ، على المنازعة بالسيوف . إلا ان ابنه يزيد لم يكن يتجلّد تجلّد أبيه ، فاستدعى الأخطل وحضّه على مهاجمة الأنصار ، ففعل وأسكتهم في قصيدة اذاعت ذكره في الناس ، وأحمدت ذكر من دونه . ومنذئذ أصبح شاعر البلاط الأمويّ ، يقرّب إلى الخليفة فيسّخلع عليه ويقدمه .

خامساً — علاقة قبيلته بالأمويين : أثار الأمويّون العصبية القبليّة التي كان الاسلام قد أحمد جذوتها حيناً ، للتمكين لملكهم المتزعزع ، فمالت تغلب اليهم ، فيما مال أعداؤها القيسيّون إلى ابن الزبير ، عدوّ الأمويين ، وانضمت اليهم قبيلة سليم . وبذلك غدا الأخطل ناطقاً باسم قبيلته وباسم الأمويين ، معاً ، مما وسّع له في مجال الفخر .

إيجاز القصيدة : استهل الأخطل قصيدته بذكر الارتحال والتناهي ، وتشبه بشارب الحمرة ، مستطرداً إلى وصفها بنحو ثلاثة أبيات . ثم يعود فيذكر

الارتحال من جديد وتنكب النساء عن الرجل عندما يلزم به الشيب ، حتى انتهى إلى عبد الملك . فجعل يمدحه . مبالغاً بفضائله ، وقوة جيشه ، جاعلاً جنوده من الجن . وقد نسب إليه . بالاضافة إلى ذلك ، فضائل دينية ، اذ صورته مجاهداً في سبيل الدين والبطش بالكفار . ويذكر أيضاً إخضاعه لأعدائه وفتكه بجيشهم مستطرداً إلى بني قريش ، واصفاً فضائلهم ، وفضائل بني أمية بنحو ثلاثة عشر بيتاً . بعدئذ ينصرف لمخاطبة امير المؤمنين ، معدداً مآثر تغلب التي حاربت . دائماً . إلى جانب الأمويين ، ويهجو كلياً بن يربوع الذين منافقوا يناوئون الخليفة .

تقسيمها : المطلع التقليدي (١) . مدحه بالكرم ويمن الطالع (٢-٣) . وصف كرمه : (٤-٧) - وصف بطولته : (٨-١٢) - مدح القرشيين : (١٣-٢٠) - ذكره لفضله عليهم : (٢٢-٢٤) - نصحه لهم : (٢٥-٢٧) - ذكر مآثر قومه : (٢٨-٣١) - هجاء القيسيين : (٣٢-٣٦) .

تحليل المطلع التقليدي :

١- يقع هذا المطلع . أصلاً في حدود أبيات عديدة يصف فيها الطلل ويتشبه في ذهوله بالسكران الذي صرعه الحمرة . ولقد خص هذا المطلع بذكر فراق الأحبة . على ما هو مأثور في مطالع الشعر القديم . ثم عرج على وصف المدح . مستهلاً بوصف كرم الخليفة ويمن طالعه .

٢- مدح الخليفة بالكرم واليمن (٢-٣) - باشر ذلك بقوله :

إلى امرئ لا تعدنا نوافله أظفره الله فليهنأ له الظفر

فالاحتل يصرح بان الله قد أظفر عبد الملك . وهذا المعنى يبدو عادياً ، طبيعياً . بالنسبة اليه . اما بالنسبة إلى الأمويين . فكان كثير الأهمية . لأن هؤلاء جمعوا يدعون ان السلطة هي هبة من لدن الله ، وان الله هو الذي يقدر

الأمور وليس على الشعب سوى الطاعة . وهكذا ، فإن الأخطل بالرغم من كونه مسيحياً ، كان يعرف المعاني التي توافق الدين الاسلامي وهوى الأمويين الذين كانوا يشجعون الجبرية وما فيها من دعوة الاذعان لمشيئة القدر .

ذلك ، جميعاً ، يدلنا على طبيعة المدح السياسي في شعر الأخطل ، اذ انه يلتفت إلى المعاني التي تُشوّق المدوح ، فيؤكد لها ، منعماً فيها بالغلو .

أمّا قوله « الميمون الطائر » فيعود إلى عادة جاهلية ، كان العرب يستطلعون بها مصير الأمور ، بعد ان يطلقوا الطير ، فاذا اتجهت صوب اليمن تيمنوا ، أما اذا اتجهت صوب الشام ، تشاءموا . فالطائر الميمون هو الذي يبشر بالخير والنجاح . وذلك يعني ان الخليفة يكاد لا يلمّ بأمر حتى يحققه . وكذلك قوله ، « يستسقى به المطر » . فالخليفة لكثرة تقواه وصفاء طويته ، دنا كثيراً إلى الله ، حتى انه اذا غضب — والعرب يعتقدون ان انحباس المطر هو دلالة على شدة غضب الله — فان القوم يستسقون به لان الله يستجيب لتقواه . وهذا المعنى الديني السياسي كان يُعجب الأمويين غاية الاعجاب ، لأنه يوافق هواهم .

وعلى الجملة ، فان الأخطل ، خلال مدحه السياسي ، لم يكن مبتكراً ، وإنما اتخذ المعاني التي كانت شائعة منذ الجاهلية ووقعها بما يتفق والمناسبة التي بتصدى لها : ذلك ان المعاني التي تلمّ بالمطر ليست معاني حضرية ، لأن الحنصري لا يتسعر به ظمأ للاء ، ولم يتولّ الشاعر هذه المعاني ، إلا لأنها انتقلت إليه عبر التقليد . فالصفة التي نراها لعبد الملك ، كانت تصدق في شيخ القبيلة الجاهلية أكثر مما تصحّ في خليفة يعيش في حواضر الشام على ضفاف بردى ، كأنه يعيش في جنة غناء . فالشعر السياسي خاصة ، والشعر الأموي عامة لم يكد يتحرّر من وطأة التقليد الذي أسرف به الشعراء السابقون .

٣- وصف بطولته : (٨ ١٢)

بعد هذه المعاني الانسانية الدينية يشرع الأخطل بتصوير الخليفة صورة

تحائف الصورة الأولى . في تلك الصورة كان إماماً ، وكان قريباً الى الله حتى انه يستقي بتقواه المطر . ولكنه الآن سيلجُ به الى اجواء الملحمة والاسطورة مصوراً شجاعته في الحروب بقوله (١) :

«مقدمٌ مائتي ألفٍ لمنزلةٍ ما أن رأى مثلها جنٌ ولا بشرٌ»

هذا البيت ينبري بالقصيدة الى فلذة ملحمة تتسامى ، خاصة ، عندما يصبح الجنود خارقين مروعين ليسوا بشراً وليسوا جنّاً ، بل هم أعظم من البشر فضلاً عن الجن . وهذا المعنى غلو وتصاعد من المعنى الذي ألمّ به النابغة بقوله واصفاً النعمان :

«وخيس الجنّ إني قد أذنتُ لهم يبنون تدمر بالصنمّاح والعمد»

لقد توسل الشاعران بالجن . فبينما اكتفى النابغة بهم ، نرى الأخطل يتجاوزهم ولا يرضى بأن يكون جندُ الخليفة عبد الملك من البشر أو من الجن ، بل اسمى منهم جميعاً . وذلك مجازة لسنة الشعر العربي الذي تكثّر فيه المبالغة وتعاظم . حتى ان الشاعر اللاحق لا يرى لذاته فضيلة اذا لم يعثر على معنى يبرز به المعنى الذي سالف في شعر من قبله . وقد استمرت هذه الصورة في الآيات التالية حيث يقول :

يَغْشَى القَنَاطِرَ يَبْنِيهَا وَيَهْدِمُهَا مَسُومٌ فوقه الراياتُ والقَطَرُ
فَتَسْتَبِينُ لأَقْـوَامٍ ضَلَالَتُهُمْ وَيَسْتَقِيمُ الَّذِي فِي خَسَدِهِ صَعَرُ

ان الصورة التي مثل بها الخليفة ، هادماً ، بانياً ، عبر الرايات والغبار . تمثل معنى البطولة الذي يريد الشاعر ان يرسمه للخليفة . وهذه الميزة أي تصوير المعنى تصويراً . كانت شائعة في الأدب الجاهلي ، عامة ، وشعر النابغة خاصة ،

١ - نـ . ان مدح وصفه لحرمه الى النهاية لغزوة الدراسة .

فاذا أراد النابغة أن يقول ، مثلاً ، ان وعيد النعمان يؤذيه ويرهبه ، بمنقل ذلك بصورة الأفعى التي تساور وتعطب دون ان تنجح فيها حواية أو رقبة . ولقد جرى الأخطل على الغرار ذاته . فعوضاً عن أن يقول لعبد الملك إنه بطل ، جعله يتصرف تصرف البطل أو وصفه في مشهد بطولي ، يبني القناطر ويهدمها بينما تداخلت الرايات حواليه . وكذلك نراه يستمر في رسم هذه الصورة ولكنه يواجه بها الأعداء ويتوسل فيها بالمعاني التي توافق الدين ، خاصة عندما يقول : « فتستبين لأقوام ضاللتهم » . فالخليفة لا يحارب في سبيل الحرب والغنائم أو السلطة ، بل في سبيل الدين ورد الضالين والكفار الى حظيرة الامام . وهكذا ، يبدو الأخطل مرة ثانية وقد اتخذ موقفاً اقنضاه عليه واقع السلالة والدين والسياسة ، قائلاً ما قد لا يؤمن به في سبيل تعظيم المسدوح وتأكيد الأقوال التي يتمنى ان يقال له ؛ وقد كان ذلك مشتركاً بين الأخطل والنابغة . فالنعمان كان يود أن يؤكد قوة جيشه وتفوقه ورهبته ، فجعل النابغة يتصاغر ويتدنى ليكبر النعمان ويحقق له ما يتمنى ان يبلغه . وكما ان النابغة ضحى بكرامته ، في مدحه ، نرى الاخطل يوشك ان يضحى بدينه في سبيل ممدوحه ايضاً . فهذان الشاعران يقولان ما ينبغي ان يقال أو ما يوافق هوى المسدوح متسخرين او مداحين .

أما ذروة الملحمة فتظهر في قوله :

« حتى يكونَ له بالطفِّ ملحمةٌ وبالثويَّة لم ينبض بها وترٌ »

إن الملحمة هي الموقعة التي تجري بين جبشين وجهاً لوجه وجسداً لجسد . أو كما يقول الأخطل : « إنها المعركة التي لا ينبض بها وتر » أي لا يستعمل فيها الفوس . وهذه المعارك تدل . عادة ، على الاستبسال والشجاعة اكثر من معركة الأوتار والقوس . لان من يحارب بالقوس والوتر كأنما يداور ويلتف أو كأنه يخشى التصدي للموقعة بذاتها . اما من يلتحمون فيها ، فانهم لا يخشون الموت . وهذا هو وجه المديح في قول الأخطل .

ولعل ميزة هذا البيت فيما يشتمل عليه من واقعية وتقيّد بالاعلام ، اعلام
الأشخاص فضلاً عن اعلام الامكنة . ففي البيت السابق نرى اسمي علم ،
هما الثوية والطف ، فكان هذه الأسماء تربط الافكار المدحيّة المجردة
بالواقع ، وتجعلها خاصة بعبد الملك من دون سواه .

ومهما يكن ، فان الأختل يمازج الصورة المثالية ، المطلقة ، بصورة او
بخطوط من الواقع الخاص الذي لا يصح الا في الممدوح من دون سائر الامراء
وذوي السلطة .

وجعل القرل في وصفه لبطلته أنه نما إليه الصفة الحارقة التي تدعه
متفوقاً لا يقهر .

مدح الأمويين : (١٣ - ٢٠) : ذاك كان مدحه للخليفة نفسه ، وفي هذا
المقطع يتعرّض لبني قومه القرشيين ، فيمدحه بهم . وآية ذلك أن الخلافة
كانت قد غدت أمراً وراثياً في بني قريش وفي أقربهم الى النبي . وهو إذ
يخصّهم بمثل هذا المدح إنما يمكن للخليفة به ، شأنه في ذلك كشأنه في تكراره
لذكر أمر الله الذي يصدر عنه وإثاره له بالنصر واليمن ، وكأني به لا يمدحه ،
بل يؤدي له البيانات التي تجعله الأحق بالخلافة . وقد استهلّ مدحه له بأصله
في قوله :

في نبعة من قريش ، يعصبون بها ما إن يوازي بأعلى نبتها الشجر
وقد شبه بني أمية بشجرة صلبة ، عالية ، ومثّل البيوتات الأخرى بالنبة
إليها . أي ان نبت القرشيين يسمو على أية شجرة ، من دونه . وهو لا يزال
يجاري بذلك خطّ الغلو الذي يمثل تفردّه بكل مأثرة . وقد جعل الأمويين
أفضل قريش ، وجعل القرشيين أفضل الناس . وهذا المعنى لا ينطوي على
ابتكار أو جدّة ، إذ أن شعراء المدح والسياسة تداولوه ، كمعظم المعاني .
الا ان فضيلة الشاعر فيه أنه أدرك منه أقصى غايته ، وخرّجه تحريجاً ذاتياً .
أما قواه :

تعلو الهضاب وحلّوا في أرومتها أهل الرياء وأهل الفخر ان فخروا
فلا يعدو أن يكون استكمالا للمعنى السابق وتمثيلا له مع إضفاء بعض
التفاصيل .

وإذا كان هذا المعنى مبدولا ، فإن الشاعر يوغل في إضفاء الصفة الانسانية
لمعانية ، إذ يقول : « حُشدٌ على الحقّ » ، أي أنهم لا يقاتلون للقتال أو
طمعاً بالمال أو شهوة للسلطة ، بل ان قوتهم هي قوة عاقلة تمكن للحق وتشهد
له .

وقد ورد امتداحهم بالحق تأكيداً لأحقيتهم بالخلافة ، فهم لا يقاتلون
طمعاً بها ، بل لاحقاق الحق فيها وإلى مثل هذا القول كان يشير العلماء إذ
يقولون : « إن البلاغة هي التعبير عن مقتضى الحال » . ويمضي الشاعر فسي
نعتهم بالنعوت التي تُضفي عليهم هالة معنوية ، منوهاً بابتعادهم عن الفحش
والمنكر . أي أنهم لا يأخذون بالجانب اللّين السهل من الحياة ، فيقبلون
على المجون ويعاقرون اللذة ، بل إنهم ينصرفون إلى الجأى .

ولعلّ أفضل ما يردف به إثر هذا الزعم قول البخري : « أعذب الشعر
أكذبه » ، إذ ان الشاعر يدرك أن معاوية امتطى كل باطل وجور ورشوة .
كما ان ابنه يزيد هو أول من استنّ سنة اللهو في الاسلام . إذ كان يعاقر
الخمرة ويبتني في الصحراء قصور اللهو والخلاعة . والكذب في الشعر لا يعني
التزوير والشهادة للباطل . بل هو ضرب من الغلو يتولد من تلمس الحقائق
بالانفعال والحدس . والأخطل بذلك كالتابغة ، جانب الحتيفة وأزرى بها ،
فافتقد شعره مبرره الانساني ، إذ الشعر ، في نهاية المطاف ، لا يعدو أن يكون
شهادة للحقيقة وتعبداً لها .

أما الشطر الثاني حيث يقول : « إذ ألمت بهم مكروهة دبروا » فيصح في
بعضهم حيناً ، إذ أثر عنهم الحام في مواضعه والعنف في مواضعه . وكان

عبد الملك يخطب فيقول : « من قال لنا برأسه كذا ، قلنا له بسيوفنا كذا » .
ولعل الشاعر استدرك الإشارة الى ذلك في بيت لاحق إذ قال :

شُسَّسَ العداوة . حتى يُستقَادَ لهم وأعظم الناس أحلاماً ، اذا قدروا
فهم يعنفون بمن يخرج عن سلطانهم ويعضّون عمن يقع في أيديهم ويستذلّ
لهم . أي أنّهم يعفون عند المقدرة ، إذ لا حالم في العفو من دون ذلك ،
كما استدرك المتنبي إذ قال :

كلّ حلم أتى بغير اقتصاد حجة لاجيء إليها اللئام
ويعرد الشاعر إلى تحليل انتصارهم وتموّقهم ، فيُنميه إلى قدر قادر لهم من
الله . آثرهم به :

اعطاهم الله جدّاً ينصرون به لا جدّاً إلا صغير ، بعد ، محتقر
لم يَأْشُرُوا فيه إذ كانوا مواليسه ولو يكون لقوم غيرهم أشروا
والجدّ هنا بمعنى الخطّ فكأنه يلمح بذلك إلى أنهم قوم الله المختارون ،
مترجّحاً بين المديح الديني والسياسي . مازجاً أحدهما بالآخر . فالتنويه بإيثار
الله لهم يمنحهم تفوّقاً دينياً وسياسياً . معاً . إذ الاسلام هو دين ودولة . ثم
إنه عتّب على ذلك بنعتهم بالتواضع أي أن خمرة السلطة لم تُسكرهم ولم تبطّرهم .
فالامويون قد جمعوا غاية القوة الى غاية العقل .

وفي النهاية يمتدحهم بالكرم ويقول إنهم يسبقون الريح ويبارونها ، فهي
تنزل الفقر والضميم . وهم يحملون الخير والنجدة . والمعنى تقليدي ، منهوك :
هم الذين يبارون الرّيح إذا قلّ الطعام على العافين أو قسّروا

ذكره لفضله عليهم : (٢٢ - ٢٤) : يستهلّ الشاعر هذا المقطع بذكر نعم
الأمويين عليه . يؤدونها ويغدقونها ، دون منة ولا كدر . وهذا البيت لم
يحضر في صيغة النظم . بل إنه أحكم توقيعه قبيل تفاخره بخدماته لهم . حتى

تستقيم معسادة الفضل بينهم . وفضيلة الأخطل في معانيه أنه يُوقِعُها
توقيعاً نفسياً يطرب له الممدوح . وهو لا يستكين استكانة النابغة ولا يستدلّ
له ويتشبه بالعباد ، مضاثلاً من قدره ليعظم من قدر الممدوح . بل إنه يرفع
هامته كبراً . فهو ليس شاعر بلاط يتلقف فتات مائدة الملوك ، بل إنه سفير
قبيلته العظيمة تغلب التي تدافع عن الأمويين بسيفها ، كما يدافع هو بلسانه :
بني أمية ، قد ناضلتُ دونكم أبناء قوم هم آووا ، وهم نصروا
أفحست عنكم بني النجار ، قد علمت عليا معدّ ، وكانوا طالما هدرُوا
حتى استكانوا ، وهم مني على مضض والقول ينفذ ما لا تنفذ الإبر
ولقد أشار هنا الى هجائه للأنصار ، راداً على كعب بن ثابت الانصاري
بمثل قوله :

ذهبت قريش بالماكارم والنسدى واللّوم تحت عمائم الأنصار
واذا نسبت ابن الفريعة خلّته كالحش بين حمارة وحمار
وقد كان لهذا الهجاء وقعه الحاد على الأنصار ، فوفدوا على معاوية ،
ورفعوا عمائمهم وقالوا له ماذا ترى ؟ فقال : « لا أرى إلا خيراً » . وأباح
لهم لسان الأخطل الذي هرع الى يزيد فطيّبه وأمثه . والشاعر يسمي هجاءه
للأنصار نضالاً منه للأمويين ، فكأنه كان يقاتل من دونهم ويعرض نفسه
للهلاك . ويتعاضل المعنى من المقابلة بين طرفيه . فمن جهة تقع على نضال
الشاعر ومن جهة ثانية ، يعظم من أمر المهجوين : « أبناء قوم هم آووا وهم
نصروا » على غرار عنزة ليضاعف من شجاعته وفضله . وليس تنويهه بفضل
الأنصار في إيواء النبي ومناصرته ، ومجاراته التعاليم الاسلامية ، إلا سبيلاً لتذكير
الأمويين بالمخاطر التي ركبها للتسكين لهم ودفع الأذى عنهم .

أما البيت الثاني ، فايضاح للأول واستطراد في الغلو به . فهو قد أفحم
عنهم أعداءهم وأسكنهم . وكانت أصواتهم تهدر وتدوي في دنيا العرب .

ولفظة أفحم تقابل لفظة « ناضل » في البيت السابق ، ولفظة هدرُوا ، تقابل لفظتي : « آوُوا ونصروا » ، وقد أفاد المعنى وغالى به ، من التقيض إلى التقيض . ويردف ، لإثر ذلك كله . « حتى استكانوا » . وهي نتيجة للمعنيين السابقين ، وامتداد من لفظة « أفحم » وغلوُّ بها ، ثم ضاعف المعنى بالإشارة إلى مضضهم ، أي إلى غيظهم . ومؤدَّى القول كانه أنه عادى الناس ، بل أصحاب النبي في سبيلهم وتعرض للهلاك ، مما يؤكد إثارة لهم ودفاعه عنهم .

وفي النهاية يُجمل القول ويحققه بحكمة عامة : « والقول يَنْفُذُ ما لا تَنْفُذُ الإبر » والابر لا تشير هنا إلى معناها الخاص بها ، بل إلى ما هو أنأى منه ، إلى السيف والرمح أو كل أداة للأذى المادي . فالكلام النافذ الصائب هو أردع للقوم من السيف أو ما دونه . وفضيلة هذه الحكم أنها تُنيط بالتجارب والأقوال الخاصة صفة الحقيقة العامة ، فتؤكد لها وتضاعف من وقعها في النفس . وشعراء المدح ، عامة ، يوشحون قصائدهم بالحكمة ليكتسبوا بها صفة الحكماء فضلاً عن الشعراء ، مما يمكن لأقوالهم في النفوس ويدع صوتهم وكأنه صوت الأجيال أو صوت الحياة ذاتها . ولقد توسل ذلك النابغة ، قبلاً ، وأبو تمام والمتنبي ، فيما بعد ، حتى قيل : « أبو تمام والمتنبي حكيمان وأما الشاعر فالبحتري » .

ومع ذلك ، فإن الأنخلط ليس شاعر حكمة ، بل شاعر ملحمي^٥ ، مقاتل ، تعرض الحكمة في شعره بلمع مولئية ، عابرة ، كما سئرى ، أيضاً ، في المقطع اللاحق .

نُصحه لهم : (٢٥ - ٢٧) :

في هذه الأبيات نرى الشاعر يتصدى لمرحلة جديدة من مراحل القصيدة ، اذ يدافع عن بني قومه ويتنكب ، في الآن ذاته ، عن المدح ليتولى هجاء القيسيين

وزعيمهم زفر . وقد كان الاخطل يخشى ان يتقرّب عبد الملك اليه من دون التغابيين . وذلك يؤدي الى اضعاف قبيلته وتقوية اعدائها . فهو يمدّهم النصيح ، « اني ناصح لكم » ، بأن يبتعدوا عن زفر . وقد مثل لهم ما يرايهم به بمثل العرّ أني الحرب الذي يستتر ، ويؤوّدهم انه اختفى ولكنه لا يعتم ان ينتشر من جديد ، إن عرّ الحقد والحسد في نفس زفر كمن حيناً وجعل يتظاهر بمودة الأمويين ، حتى اذا آنسوا به ووثقوا منه خائهم وخدعهم . ولتمثل شدة حقد الاخطل على زفر ، وفي الآن ذاته حماسه في الدفاع عن قبيلته اذ يقول : « ان شاهده وما تغيب من أنحلاقه دعر » .

وهنا يعود ، أيضاً ، إلى الحكمة المشوبة بقليل أو كثير من الذاتية ، إذ يمثل الضغينة الكامنة في النفس بمثل العرّ . فهي كالغدر ، يتظاهر صاحبه فيه بغير ما يُضمر . وقد وقعت في سياق هذه القصيدة مع الحكمة السابقة ، وأضفت على المعنى صفة الشمول ، ووحدت بينه وبين الحقيقة العامة .

ذكره لماثر بني قومه : (٢٨ - ٣١) :

ينحدر الشاعر في هذا المقطع من المعاني الذهنية العامة الى الأحداث التاريخية كما تقدم بها من قبل ، ذاكرًا المواقع التي فدح بها التغلبيّون أعداءهم ، خاصاً موقعة الغوطة . حيث اجتثوا رأس عدوهم وعدوّ الخليفة ، وساقوه إليه . وهذه الأحداث التاريخية تطفو على لجة المعاني القائمة في ذهن الشاعر ، تؤدي أداء الواقع الفعليّ ، الحيّ ، وتردّ كبيسة لها .

والشاعر يستبطن في هذا المقطع عاطفتي الفخر والثأر ، فخره ببطولة بني قومه وتشفيته بالثأر من الأعداء . ممثلاً ذلك بقوله : « وقد أضحى ولل سيف في نخيشومه أثر » . وهذا المشهد يحسّد عظم تمثيلهم بعدوهم ، ويجهض حقد الشاعر عليه . فالسيف هنا هو سيف الثار والتشفي . والصورة الحسية تنطوي على دلالة نفسية عميقة . أوضحها وضاعف وقعها بقوله :

لا يسمع الصوت، مستكراً مسامعه وليس ينطق حتى ينطق الحَجَرُ

وفيه يؤكد على قتلهم له ، واصفاً حاله ، إثر الموت ، بمعانٍ لا تخفى على السامع كقوله إنه أصمٌ ، أبكم ، مما يصح في الأموات ، جميعاً . وذكره لهذه البديهيّات ، لم يكن استطراداً منه إلى طفيليات الواقع ، بل اقتباس لمظهره الدالة الموحية التي توافق هوى الممدوح وتثيره وتطربه . فرأس ابن الحباب هو رأس الهزيمة المتعفّرة بتراب الذل والاندحار . وامتناعه عن السمع والنطق هو تأكيد للممدوح بأنهم كفوه شره إلى الأبد ، اذ لا سبيل له ، بعد ، إلى الكلام والاصغاء ، فيتأمر بهم ويؤلّب عليهم ويشق عصي الطاعة .

ويستكمل الشاعر ذكره للاعداء فيقول :

وقيس عيلان ، حتى أقبلوا رقصاً فبايعوك جهاراً ، بعدما كفروا

وللكفر هنا معنى سياسيٌ ، دينيٌ ، جارى فيه الشاعر عقيدة المسلمين ، معتبراً الخروج على طاعة الخليفة كفراً بالدين وردّةً عليه . فهو يؤدّي للممدوح المعنى الذي يبتغيه ويمكن له ، جارياً فيه مجراه ، أما قوله : «رقصاً» فدلالة على الكره والارغام كأنما يساقون بالعصا والسيف ولا يُفسح لهم في وطء الأرض تمهّلاً .

هجاء الأعداء : (٣٢ - ٣٧) :

يجمع في هذا المقطع سائر الاعداء الذين توقع معهم هو بالذات أو بنو قومه ، وهم :

- ١ - القيسيون : ويهجوهم بالضلالة والكفر .
- ٢ - بنو ذكوان : يلعنهم ويقبح بهم .
- ٣ - بنو كلاب : يذكر الهزائم التي أنزلوها بها .

٤ - بنو يربوع : وهم قوم جرير الذين يكاد لا يغفل ذكرهم في معظم قصائده ، وهو يهجوهم بالذل والضعف ، لا يتصرفون بأموالهم ، بل يتصرف الناس عنهم بها ، وأنهم مخزيون لا يقيم المجد فيهم ولا ينسو ربوعهم .

ولقد كان الأخطل شاعر منافحة ومخاصمة ، لا تحضره الحالة الشعرية ، حتى تستحضر معها ملامح الأعداء الذين يساورونه من كل صوب ، يُسَفِّههم ويزري بهم ويرد كيدهم الى نحرهم .

وصف كرمه : (٤-٧) : يمثله على غرار النابغة والاعشى بالفرات ويعظم من شأن فيضانه ، ليعظم كرمه من خلاله . وقد قام ذلك على المقومات التالية :
- جيشان الحوالب ، أي الروافد المتدفقة عليه . وجيشان الفرع يفيد الدلالة على اصطخاب المصب الذي تفيض فيه .

- العشر ، أي الاشجار الكبيرة ، وقد جعلها تطفو على سطحه ، تمثيلاً حسيّاً لعظم السيل الذي اقناعها بالرغم من ضخامتها وتشبث جذورها في الأرض .

- الرياح التي تحركه ، فتزيد من جيشانه واضطراب أمواجه
- الجآجيء والغدر : حيث عظم الموج من ارتفاعه على السفينة واحداً عليها ما يشبه السيل .
- انهماره من جبال الروم بسرعة فائقة ، يُضاعف العقبات التي تعترضه من جيشانه .

خلاصة حول المضمون : تعددت موضوعات هذه القصيدة ، ظاهراً ، لكنها تألفت واتحدت ، ضحناً ، في التعبير عن الهموم التي يتنازع بها الشاعر والمشكلات التي يعمل لها . فهي تنضوي في وحدة الهموم والمشاعر النفسية .

طبائع الاسلوب :

أولاً : عملية الابداع : تمت عملية الابداع في هذه القصيدة بتأثير الانفعال المتعدد الجوانب ، وعبر عن ذاته باللفظ المباشر وطبائع العبارة ووسائل التجسية . وأهمها الصور الحسية والتشبيه والأحداث ، مستمداً المعاني من واقع السياسة والاجتماع والدين والتاريخ ومن البيئة المادية .

أ - خصائص اللفظة المفردة : مع ان اللفظة المفردة لا تنظوي على قيمة فنية بذاتها . فإن الشاعر اذ يقتني في اختيارها سياقاً معيناً ، بتأثير انفعاله وطبيعته ، فانه يبت فيها ما هو أنأى من معناها الظاهر ، إيقاعاً أو صياغة أو ما اليهما . وذلك كله يوهم القارئ ويمهد للمعنى ويضاعف من وقعته في النفس . ومع أن الأخطل ليس شاعراً لفظياً ، إلا أن الفاظه ليست تقريرية ، هادئة ، بل حيّة متحركة . تنزو وتتحرك بنزوات الانفعال وحركاته . فلو نظرت الى أقواله التالية :

- الخائض الغمر .
- وما القرات اذا جاشت حوالبه .
- ودعذعته رياح الصيف واضطربت فوق الجأجيء من آذيه غدر .
- مسحفر من جبال الروم .
- حُشد على الحق ، عيافو الخنى ، أنف .
- لم بأشروا فيه .
- شمس العداوة ، حتى يستقاهم .
- وكانوا طالما هدرُوا .
- لا يسمع الصوت مستكاً مسامعه .

لو نظرت الى هذه المعاني لوجدت أن إيجائيتها وبثها لا يقتصران على طبيعة المعنى وحسب ، بل على طبيعة اللفظ الذي كُسي به . ولست ممعناً في افتعال التأويل لاستنطق الحروف ما لا بيّنة عايه ، بل اكتفي بالإشارة مثلاً ان في قوله : « وما الفرات إذا جاشت حوالبه » أدّى له حدسه لفظة تمثل المعنى فيما هي تعبّر عنه . فلفظة « جاشت » بجيسها وشينها تؤدي المعنى اداءً صوتياً ظاهراً . أما لفظة « حوالب » في صيغة الجمع فقد أوحى بالكثرة من طبيعة صياغتها ، كما انها في أصل معناها تدلّ على الانهمار والتجمّع ، فكأنها لا تعبّر ذهنياً عن المعنى ، بل تصفه وتجسّده . ولست أزعّم ان الشاعر تفتن إلى مثل ذلك بوعيه ، بل ان انفعاله اشتقّ لنفسه الفاظه ، متصلاً بروحها وبذلك العلائق الحميمية التي تنشأ بين النفس واللفظ . ومثل ذلك قوله : « وذعدعته رياح الصّيف » . فلفظة ذعدع تمثل المعنى بمقطعيها المتشابهين في صيغة الرباعي الأصل . وحروفها تتجاذب بينها ، لا ينطلق الحرف الأول وينقضه الحرف الثاني حتى ينطلق من جديد ، مجسداً الحركة والتنازع اللذين يوحى بهما اللفظ في طبيعة معناه .

فهذه اللفظة تؤلف بين الفصاحة والبلاغة ، وفقاً للتعبير القديم المأثور ، إذ أنها تعبّر عن المعنى وتمثله وتوحي به في آن معاً . وربما تضاعف المعنى بلفظة « رياح » وقد توسل فيها صيغة الجمع توسلاً بليغاً أوهم القارىء بعظم قوتها . فالرياح أعظم دلالة من الريح بمفرده إذ أنها تمنحه صفة الكثرة والشمول . فكأنه يطلع ويُحدّق من كل صوب . ومثل ذلك لفظنا « جآجى » « وغُدُر » في صيغة الجمع وفي دلالتهما الحسية التي تبعث في روع القارىء يقين الصعخب والعنف والفيضان . ولفظة « الجآجى » ذاتها تشير الى صدر السفينة الناتئ الذي يقتحمه الموج ويتفجّر عليه ، مرغياً . مُزبدأ ، ثم منداحاً في سيول على متن السفينة . ولو لم يكن حدس الشاعر خالفاً ، لما أرشده الى مثل هذه اللفظة

ويحل من دونها لفظة تدل على السفينة بمجملها أو ما إلى ذلك مما لا يُجسّد
عظم انفجار الموج .

أما لفظة « مُسحفر » التي تدلّ على السُرعة والاصطخاب ، فقد أضافت
بطبيعة صياغة حروفها معنى التدافع والالتواء والاقترحام ، وهي معانٍ ألف
بينها الشاعر وجمعها في حدود لفظة واحدة قاطبة . وذكره بلجال الروم لا
يعدو هذه الغاية اللغزية أو غاية استمداد القدرة الإيحائية من طبيعة اللفظ ذاته .
فلفظة الروم توحى هنا بالجلال والعلو والبعد وتمدُّ بأبعاد المعنى وتنقضى
مدلولاته .

ولا مجال للإطالة في تحليل هذا الأمر من خلال الأمثلة المتبقية ، فنُنوّه بأن
النعوت المصاغة على صيغ الجمع : « حُشد ، عيَّافو ، شمس ، أنف »
أدّت معنى الغلوّ بطبيعة صياغتها فضلاً عن طبيعة معناها . وتجري مجراها
ألفاظ « هدرُوا ومستكّا » إذ تنطوي حروفها على دلالتها .

وقد نغفل للقارئ لآثر ما أشرنا إليه ، أن الأخطل تعمّد ذلك تعمّداً واعياً ،
والواقع أن الشاعر الخالق لا يخلق الأشياء متمالكاً وعيه ، بل إنها تحدس له ،
فيتحكّكها بذائقته التي تسيغها فتثبتها ، أو تمجها ، فتردّها .

ولقد أثر عن الأخطل أنه اقتفى على سياق النابغة في اللفظة الحيّة النفسية
الموحية ، وأنه كان من عبيد الشعر . إذ قيل إنه أنفق ثلاثة أعوام في اعداد
هذه الرائية . وذلك جميعاً ، يُزجي بنا الى القول ان اللفظة في شعر الأخطل
هي لفظة مختارة ينتقيها لأبعاد ثلاثة تنطوي عليها على الأقل :

— فضيلة معناها في أدائه المباشر .

— فضيلة جرسها وإيقاعها .

— فضيلة إيحائيتها بحيث تؤدي المعنى وتواكبه وتضاعفه بصورته الصوتية
والحسية والنفسية .

ب - خصائص العبارة أو اللمظة المركبة :

اعتمد فيها الشاعر على مقومات متعددة ، أهمها التالية :

١ - الحمل الشائعة المؤلفة من فعل وفاعل أو مسند ومسند اليه، مع القيد، فضلاً عن الجملة الاسمية . كما أن جملة بدت مقتضبة لا يستطرد ولا يعترض فيها ، ووقعها ، أحياناً ، في سياق متشابه ، مكرّر كقولہ : الخائض الغمر ، الميمون طائره .

٢ - توسّل النعوت النفسية والحسية يلمّ بها ، حيناً ، في صيغتها المباشرة ، وحيناً آخر تتأدى له من الجملة أو المعنى العام . تقع على النعوت المباشرة في مثل قوله :

— الخائض الغمر ، الميمون طائره ، خليفة الله .

— مسحفر — مقدّم — مسوّم — حُشد — عيّافو — أنف .

— محترق — شمس العداوة — مجلّة — ناصح — مخلفون .

وهذه النعوت تبدو اكر تعاضماً وحشداً في الشعر الجاهلي ، وفي شعر الأخطال نفسه عندما يتناول موضوعاً وصفيّاً . والنعوت المباشرة عندما تحشد وتتعاظم تنمّ عن تقصير في الرؤيا الشعرية . إذ يتحوّل الشاعر عن الخلق بها الى الوصف . والشعر ليس محاكاة للأشياء ووصفاً أو رصفاً لها باللفظ ، بل هو خالق منها وابتكار فيها . فالنعوت المباشرة ليست قوام العبارة ، عند الأخطال ، وان كان يعترض بها ويأجأ اليها لتحديد المعنى وتأكيد أو جلالة .

النعوت غير المباشرة :

وقد يسمو عن النعوت اللفظية المباشرة، الى النعوت المستخلصة في جمل اسمية أو فعليّة . ونقع على نعوت الحمل الاسمية فيما يلي من قوله :

– وأزعجهم نوى في صرفها غير – وقد جاءت جملة « في صرفها غير »
نعتاً للنوى ، وهي أرحب أداء وأوسع مضموناً من النعت المباشر .

– في حافتيه وفي أوساطه العشر

– منها أكافيف فيها دونه زورُ

– فوقه الرايات والقمم

– إن الضغينة كالعرّ

– وللسيف في خيشومه أثر

– الذي في خده صعر

ويقع على النعوت المستمدة من الجمل الفعلية في مثل قوله :

– الى امرئ لا تعدّينا نوافله : أظفره الله

– الخائف الغمر ، الميمون طائره : يستسقى به المطر

– إذا جاشت حوالبه – ذعدعته – اضطربت – يستره

– ما ان رأى مثلهم جنّ ولا بشر

– يغشى القناطر يبنيتها ويهدمها

– لم ينبض بها وتر

– في نبعة من قريش يعصبون بها

– تعلق الحضاب وحلوا في أرومتها

– اذا المت بهم مكروهه صبروا

– اعطاهم الله – لم يأشروا

– لا يستقلّ ذوو الأضغان حرمهم

- يبارون الرياح - والقول ينشد ما لا تنفذ الإبر - تلقاها وان قدمت -
وليس ينطق حتى ينطق الحجر - يقضي الناس أمرهم - أنابت اليهم كل
مخزية .

وقد تقع على ما دون ذلك من نعوت اسمية وفعلية ، وإنما أثرنا تعداد ما
قدمنا منها لنخلص منه الى ان قوام العبارة الاخطلية يعتمد على النعت المستفاد
من الجملة ، اي على النعت التمثيلي ، التفصيلي ، كأنه كان يسعى الى مشاهدة
المعاني ، حناً ، ووعياً ، حيناً آخر ، في حدودها المقررة . ويمكن ان نقرن
بالتشبيه التمثيلي في بعض الجزئيات والأعراض التي تلم بها .

٣- الإيقاع في متن البيت : بالاضافة الى الإيقاع المستمد من الوزن والقافية ،
يتولد إيقاع بعضده ويتألف معه من صيغ العبارة . وهو إيقاع خفر ، حيناً ،
ومدو ، حيناً آخر ، نعر عليه في نهاية الاشطر غالباً كالايقاع المتولد من الهاء
في قوله : الميمون طائره - جاشت حوالبه - لا تعدينا نوافله ، في نهاية الاشطر
الثلاثة من مطلع القصيدة ، او إيقاع « يستره - تسأله ، لمنزله - يعصبون بها -
أرومتها - به - مواليه - لهم - حريهم - دونكم - لكم » .

وقد يتولد ، أيضاً ، من تقطيع الجملة في الاشطر أو الأبيات كمثل قوله :
« في حافتيه وفي أوساطه - يبينها ويهدمها - هم آووا وهم نصرُوا - فلا هدى
الله - ولا لعاً » .

٤- ومن طبائع العبارة في هذه القصيدة توقيع حروف اللين في ما يعقبه
خطف أو ما إليه كالألف بعد الياء - أو تلاحق الألف والاعتراض بالواو ،
نما لا مجال للافاضة بذكره ، فنقتصر على تمثيله بقوله :

الحائض الغمر والميمون طائره خليفة الله ، يستسقى به المطر -

وقد وردت أحرف اللين فيه على الشكل التالي :

١- ي - ١- و - هاء مشبعة - ١- ١- ومع أن هذه الحروف لاتنطوي

على دلالة حاسمة : فان الباحث يقع فيها على نغم وثيد ، متوازن ، بعضاً بالبعض الآخر . والناظر في سائر أبيات القصيدة يعثر على كثير من هذه الامثلة التي تنتظمها بايقاع خفر ، لطيف .

ج - وسائل التجسيد :

١ - الكناية أو التجسيد بالمشهد الحسي : إذا كان التشبيه هو القوام الأول للشعر الوصفي . فان الكناية هي القوام الأول للشعر الذهني القائم على إيراد المعاني . ونفهم بالكناية هنا أن يسوق الشاعر حادثه أو مشهداً يستبطن بهما الدلالة على معنى يرمزان إليه . مثال ذلك قوله :

— الخائض الغمر ، الميمون طائره : خليفة الله ، يُستسقى به المطر .

وقد استبطن في هذا القول الدلالة على بطولته وشجاعته . فمثله خائضاً أغمار القتال ، يقتحمه ولا يبالي بمخاطره . فمشهد الرجل الخائض الغمر ينطوي على دلالة معنوية . ومثل ذلك « الميمون طائره » للتدليل على البركة والتوفيق فيما يذهب إليه وما يبتغيه . ويقول ، أيضاً ، إنه يستسقى به المطر ، وقد أشرنا الى ذلك من قبل . وهو تكرار لفكرة التيسن والبركة بتؤدّي آخر .

ونقع على كناية كبرى في المقارنة بين الفرات وكرم المسدوح ، توصل لها التشبيه الاستطرادي المتعاضم بذاته في الجزئيات والأغراض ، كما سنرى .

— مقدم مائي ألف لمنزله — وقد مثل بها عظم همته وشجاعته .

— يغشى القناطر يبنيتها ويهدمها — للتدليل ، أيضاً ، على الشجاعة وشدة البأس . وهو تكرار وتفسير لقوله السابق : الخائض الغمر .

— هم الذين يبارون الرياح — وقد تكتفى بالرياح على الفقر والاملاقي بتأثير طوارئ الطبيعة .

— ليس لهم ايراد ولا صدر — للقول إنهم فاشلون ، عديمو الأهمية .

- يقضي الناس أمرهم — للتدليل على المعنى ذاته .
- فوقه الرايات والقتل — وهي شبيهة بالخائض الغمر وما إليها .
- لم ينبض بها وتر — أي ان الجنود التحموا في القتال ولم يتراشقوا بالسهم من بعيد ، وذلك أدلُّ على بطولتهم .
- ويستقيم الذي في خده صعر : وقد تكنى بالصعر ، وهو تجمُّد عروق العنق على الكبرياء .

وبعد ، فدا قيمة هذه الأقوال من الناحية الفنية .

إن القيمة الأهم في ذلك كله أن الشاعر يحول الفكرة الذهنية المجردة إلى صورة أي أنه ينقل ما يُنهم ويحوِّله إلى شيء يُبصر ، فيجعله ، بذلك ، يميز. الواقع الفعليّ الحيّ ، ويوهم القارئ به ويقنعه ويؤثر فيه . فلو استبدل قوله :

« الخائض الغمر ، يغشى القناطر ، يبينها ويهدمها » بالإشارة إلى أنه شجاع ، مقدم ، لضمر المعنى وتقلّص وانعدام تأثيره في نفس القارئ .

٢ — التشبيه : ألم الشاعر ببعض التشابيه ، عرضاً ، ولم ينصرف لما انصرفاً خاصاً ، وأهم التشابيه هي التالية :

— ما أن رأى مثلهم جنٌ ولا بشر — وهذه الجملة لا تنطوي على صيغة التشبيه ، بل على معناه إذ جعل الجنود يفوقون البشر والجن ، جميعاً . وقد باغ غايته بنقيضها .

--- وفي نبعه من قريش يعصبون بها : وقا. شبه جابه الأصل بشجرة النع التي تتخذ منها الأقواس لصلابتها وحذف المشبه وأقام من دونه المشبه به على الاستعارة النصريحية .

— ما أن يوازي بأعلى نبتها الشجر : وقد شبه سائر الناس بالشجر على غرار ما تقدم .

— تملو المضاب وحلوا في أرومتها : هو استكمال للتشبيه السابق ، بحيث مال به الى نوع من التشبيه الاستطرادي .

— ولا يُبين في عيدانهم خور : شبه أحلافهم بالعيدان على الاستعارة التصريحية الماثورة .

— ان الضغينة تلقاها وان قدمت كالعَرَّ يكمن ، حيناً ، ثم يتتشر .

وقد شبه الضغينة بالحرب في تشبيه تمثيلي يتضمن جزئيات ونفاصيل في طرفيه ، وجاء أحدهما معنوياً وهو الضغينة والثاني مادي ، وهو العَرَّ .

— وليس ينطق حتى ينطق الحجر . وقد انطوى هذا القول على تشبيه له بالحجر .

— وهناك التشبيه الاستطرادي الماثور منذ الجاهلية وقد استهواه بالقول : وما الفرات .. ثم اردف يعد ثلاثة أبيات بالقول : « يوما — بأجود منه » — قارناً بين كرم المدوح وفيضان الفرات . وهذا التشبيه المستمد من الجاهلية يتصف بخصائص النفس البدائية التي تؤدي المعنى من خلال تعظيم الأحداث والامام بالجزئيات والاعراض .

٣ — مادة التجسيد : ونفهم بها الأغراض والمظاهر التي أفاد منها في تأدية معانيه ، وأهمها ما يلي :

١ — الدين : أفاد من الدين بعض المعاني التي كان يطرب لها الخليفة لتمكينها له في السلطة . كقوله : « أظفره الله — خليفة الله » حيث منح الخليفة صفة دينية ، فائقة جعلته خليفة لله . مؤيداً منه في النصر .

ومثل ذلك قوله : « وتستبين لأقوام ضاللتهم » أي أن أعداء الخليفة كانوا

في حالة من الضلالة والكفر في قتالهم له . وان الخليفة لا يقاتل في سبيل السلطة . بل في سبيل الدين .

ومثل ذلك في الاشطر والأبيات التالية :

— أعطاهم الله جدّاً ينصرون به

— ناضلت دونكم ابناء قوم هم آووا وهم نصروا

— أفضحت عنكم بني النجار

— وقيس عيلان حتى أقبلوا رقعاً فبايعوك جهاراً ، بعدما كفروا

٢ — السياسة : وقد أفاد منها مادة ذكره من أمر القتال في أبيات متعددة وفي مجمل القصيدة . وفي حمله للمعاني الدينية محلاً سياسياً . كما قدّمنا . وظهر أيضاً تأثيرها في امتداحهم بأصلهم القرشي العريق . وفي ذكر ما كان من أمر ابن الحباب ومن اليه .

٣ — الاجتماع : استمد منه المعاني التي امتدحهم فيها بالعلم العامة كالكرم والنصر واليدين والبركة والقدرة على تحمّل الاعباء ونجاة الاصل وايتارهم للحق ونأيهم عن الفحشاء وأنفتهم وصبرهم ورفعته حظوظهم وتواضعهم وبطشهم بالأعداء وإيوائهم الضعيف

٤ — المهوم والتجارب الذاتية : ظهرت في مفاخره بمن أوقع بهم في هجائه من القيسيين وفي سائر أعدائه وخاصة بني يربوع قوم جرير .

٥ — البيئة المادية : ومعظم ما استمد منها يعود الى البيئة الجاهلية كذكر العرّ والقذلين وارتحال الأحبة والتمشّش والسّعر ، وهو ، أسلاً ، يباس في عنق البعير .

الشعر السياسي - ٢ -

نموذج من الفرزدق

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه ، والحيل والحرم^١
هذا ابن خير عباد الله كلهم هذا النقي ، النقي ، الطاهر ، العليم^٢
هذا ابن فاطمة ، إن كنت جاهله بجده أنبياء الله قد ختموا^٣
وليس قولك من هذا ؟ بضائره العرب تعرف من أنكرت والعجم^٤

• • •

كلتا يديه غياث عم نفعهما يستوكفان ولا يعرفهما عديم^٥
سهل الخليفة ، لا تخشى بواذر^٦ يزينه اثنان : حسن الخلق والشيم^٧

١ - البطحاء : أرض منبسطة وسيل واسع في وسطها مكة . الوطأة : موضع القدم . البيت : الدابة .
الحل : ما جاوز الحرم من الأرض . والحرم : ما لا يحل انتهاكه ، ويراد به مكة وما جاورها من
أراض . يقول : إن الممدوح يعرفه أهل الدنيا قاطبة .

٢ - فاطمة : بنت الرسول وزوج الامام علي جد زين العابدين ، أي انه ابن بنت محمد خاتم
الأنبياء .

٣ - ضائره : مضر به أي شغل من ندره .

٤ - غياث : غوث وعون ومطر . استوكف : استنقطر الماء واساعى - سربانه . عماء : ألم به .
العدم : الفقر وفقدان الشيء .

٥ - الخليفة : الطبع . البادرة : الحدة ، أو ما يبدو من الانسان عند غضبه . الشيم : الاخلاق .
يقول : هو حليم لا يخشى غضبه .

حمال أثقال أقوام، إذا افتدحوا^١ حلوُ الشمائل^٢ ، تحلو عنده نعم^٣
 ما قال لا قط، إلا في تشهده^٤ لولا التشهد كانت لاءه نعم^٥
 عم البرية بالإحسان^٦ ، فانقضت عنها الغياهب^٧ والإملاق^٨ والعدم^٩
 إذا رآته قريش قال قائلها^{١٠} إلى مكارم هذا ، ينتهي الكرم^{١١}
 يبغي حياء^{١٢} ، ويغضي من مهابة فمما يكلم^{١٣} إلا حين يتبسم^{١٤}
 يكاد^{١٥} يمسكه عرفان راحته ركن الحطيم إذا ما جاء يستلم^{١٦}
 الله شرفه قديماً وعظمه جري بذلك له في لوحه القلم^{١٧}
 أي الخلائق ليست في رقابهم^{١٨} لأولية هذا ، أو له ، نعم^{١٩}

• • •

من يشكر الله ، يشكر أولية ذا فالدين من بيت هذا ، ناله الأمم
 ينمي إلى ذروة الدين التي قصرت عنها الأكف^{٢٠} ، وعن إدراكها القدم^{٢١}
 من جدته دان فضل الأنبياء له وفضل أمته ، دانت له الأمم^{٢٢}
 مشتقة من رسول الله تبعته طابت مغارسه والحيم^{٢٣} والشيم^{٢٤}

١ - افتدح وفدح : اتقل . الشائل . الطباع ، الحصال . أي انه يساعد من تعل بهم المصائب
 ويجد لذة في الاجابة بنعم على كل طالب معونة .

٢ - التشهد : ما يتاوه المسلم من شهادة بوله : أشهد أن لا إله إلا الله .

٣ - انقضت : انجلت - الغياهب . : الطلمات - اذ الاملاق . : الفجر .

٤ - يبغي : يخفض الطرف . أي أنه بنض ملفه حياء ، ولكن الناس لعظم هيبته لا يرفعون
 اليه أبصارهم إلا إذا ابتسم لهم اياساً .

٥ - الراحه : الكف . الركن : الجانب الافوى . الحطيم : ما بين ركن الكعبة والباب ، وقبل
 جدار الكعبة . يستلم : يلمس للبرك أي ان ححر الكعبة نفسه يعرف كف زين العابدين فيكاد
 يمسكه أي يحبه عنده شغفاً به .

٦ - اللوح : الكتاب الذي بسطه القضاة والفدر لكل انسان . أي انه كتب له التعظيم منذ القدم .

٧ - ينمي . ينسب . وقد ورد التطير الثاني في بعض الروايات : عن نيلها عرب الاسلام والمجم .

٨ - تبعته : شجرته ، أي أصاه الكريم . الحيم : السجبة والعايعة .

يَنْشَقُّ ثُوبَ الدَّجَى عَنْ نَوْرِ غُرَّتِهِ كَالشَّمْسِ تَنْجَابُ عَنْ إِشْرَاقِهَا الظُّلُمَ
 مِنْ مَعَشَرِ حَبِثِهِمْ دِينَ ، وَبَخْضِهِمْ كَفَرٌ ، وَقَرْبُهُمْ مُنْجَى وَمُعْتَصِمٌ^١
 مُقَدَّمٌ بَعْدَ ذِكْرِ اللَّهِ ذِكْرُهُمْ فِي كُلِّ بَدِءٍ ، وَخَتُومٌ بِهِ الْكَلِيمُ^٢
 إِنَّ عَدَا أَهْلَ التَّقَى كَانُوا أَثْمَتَهُمْ أَوْ قِيلَ : مَنْ خَيْرُ أَهْلِ الْأَرْضِ قِيلَ هُمْ
 لَا يَسْتَطِيعُ جَوَادٌ بَعْدَ غَايَتِهِمْ وَلَا يُدَانِيهِمْ قَوْمٌ وَإِنْ كَرُمُوا
 هُمْ الْغِيُوثُ إِذَا مَا أَزَمَتْ أَزَمَتْ وَالْأَسَدُ أَسَدُ الشَّرِّ ، وَالْيَأْسُ مُحْتَدِمٌ
 لَا يُنْقِصُ الْعُسْرُ بَسْطًا مِنْ أَكْفَتِهِمْ سِيَانَ ذَلِكَ ، إِنَّ أَثَرَا وَإِنْ عُدِمُوا
 يُسْتَدْفَعُ الشَّرُّ وَالْبَلَاةُ بِحَبِثِهِمْ وَيُسْتَرْبُ بِهِ الْإِحْسَانُ وَالنَّعَمُ^٣

• * •

نبذة في سيرة الشاعر :

هو همام بن غالب بن صعصعة ، من بني دارم لقَّب بالفَرَزْدَق ، أي قطعة العجيين أو الرغيف الضخم لضخامة وجهه وتجهمه . ولد في البصرة سنة ٦٤١م ونشأ فيها . قال الشعر يافعاً ومال إلى البذاءة والتهتك . غضب عليه زياد بن أبيه والي البصرة فهرب إلى العراق ، ولكن واليها مروان بن الحكم طرده منها . عاش حياته متنقلاً بين الأمراء والولاة ، يمدح واحدهم ثم يهجوهم ثم يمدحهم . كان يتشيع في شعره ، ولكن ذلك لم يمنعه من الاتصال بالأمويين ومدحهم . التحم الهجاء بينه وبين جرير طيلة نصف قرن حتى وافته منيته سنة ٧٣٢ .

١ - معشر : قوم . معتصم : ملجأ .

٢ - أي أن المسلم بعد أن يذكر الله في يده الكاذم وخذامه يصلي ويسلم على النبي محمد وآله .

٣ - يسترَب : يستزاد .

عمرَ نيفاً وتدعين سنة قضى معظمها في الفسق والفجور فتكشفت له نواحي الحياة بخلوها ومرّها ، وأقبل على الدنيا يتمتع بمآلاتها حتى في أواخر أيامه . وإذا مرت به لمحات سريعة من الزهد فإنه لا يلبث أن يعود بعدها إلى غوايته . هو واحد من ثلاثة^١ قام على منآكبهم صرح الشعر العربي في عصر بني أمية . لم يدع فناً من فنون الشعر المعروفة إلا نظم فيه ، ولم يكن ذلك الشعر بالقليل لما يسر له من طواعية بين يدي الفرزدق ، ومن عمر طويل قضاه الشاعر في النظم . إلا أن الفخر كان أغاب ما وافق طبعه ، يليه في ذلك فن الهجاء .

بواعث النظم :

ذكر أبو الفرج الأصبهاني وغيره ، أن هشام بن عبد الملك حجّ في أيام أبيه ، وطاف بالبيت ، وجهد أن يصل إلى الحجر الأسود يستلمه فلم يقدر على ذلك لكثرة الزحام . فنصب له كرسي جلس عليه ينظر إلى الناس ومعه جماعة من أعيان الشام .

وبينما هو كذلك إذ أقبل زين العابدين علي بن الحسين بن أبي طالب فطاف بالبيت ، ولما انتهى إلى الحجر تنحى له الناس حتى استلمه . فقال رجل من أهل الشام لهشام : من هذا الذي هابه الناس هذه الهيئة ؟ فقال هشام : لا أعرفه ، مخافة أن يرغب فيه أهل الشام . وكان الفرزدق حاضراً وهو في العقد السابع من عمره ، فقال : أنا أعرفه . ثم اندفع فأنشد القصيدة التي أغضبت هشاماً فأمر بحبسه بين مكة والمدينة فقال يهجوه :

أَتَحْسِبُنِي بَيْنَ الْمَدِينَةِ وَالَّتِي إِلَيْهَا قُلُوبُ النَّاسِ يَهْوِي مُنِيبُهَا^٢
يَقْلُبُ رَأْساً لَمْ يَكُنْ رَأْسَ سَيِّدٍ وَعَيْناً لَهُ حَوْلَا^٣ ، بَادٍ عِيُوبُهَا^٣

١ - اللّاحل وحرير والفرزدق ، كانوا يشكلون ما دعي بالملت الأموي .

٢ - يهوي . يسرع . - يهيا : تائبها . من أناب إلى الله أي رجع إليه وتاب . التي : أي مكة .

٣ - باد طاهر .

وقد امتدحه الفرزدق ، فيما بعد ، بقصيدة على الروي ذاته ، بعد أن أطلقه وخطى عنه .

إيجاز المضمون : استهلَّ الشاعر بتعريف زين العابدين ، ممتدحاً ومعظماً بالقول إن أرض مكة تعرفه وتؤثره . كما أن المرافق المقدسة فيها تهرع إليه ، فهو أفضل الناس . تقى وطهارة وشهرة وينوه بتحدثه من صلب النبي وبأمه فاطمة الزهراء . فمن تنكّر له وتجاهله لا يُضيره ولا يُسخره ، إذ أن الملأ كله يعرفه ويقرّ بتفوقه .

ويميل في المقطع الثاني الى امتداحه بكرمه ، ويقول إنّه عمّ البشرية به ، لا يزال ينهمر من يديه ولا ينضب معينه . وهو ، إلى ذلك ، سمح ، طلق ، لا يترو أو يفض ، بل إنَّ شيمته الحسنة راسخة فيه ، مأثورة ، أبداً ، عنه . يحمل هموم قومه ويرفع عنهم الضيم والمصائب التي تفدحهم ، لا يبخل ولا يتعذّر بعذر . حتى أنه لا يتفوّه بالرفض والنفي والتمنّع إلا في تلاوته لآية الشهادة . فخيرهم عميم ، أفاض على الناس اليُمن والبركة ، حتى أن بني قريش يُقرّون له بالفضل والتقدّم والكرم . وقد جمع غاية الهيبة ، وغاية الحياء . فلا قبل للناس بمخاطبته إلاّ إذا تبسّم ، كأنّه يؤذن لمن دونه بمخاطبته .

ولكي يمثل على قداسته وطهارته يقول إن حجارة الركن تهفو له إذ يمسيها وتكاد أن تمسكه لشدة شغفها به . فهو مقدّم في كتاب الله وفي لوحه القديم ، منذ البدء ، فليس ، ثمة ، من لم تدركه نعمه وبركته ، وقد خرج الدين من بيته الى الأمم على يد جدّه الذي فاق سائر الأنبياء . فهو يتألق كالشمس المنشقة من بين الغيوم في قوم لا يبلغ الناس غاية دينهم إلا بالتقرب اليهم والاعتراف بفضلهم وتقديرهم . فالمسلمون يفتتحون كلامهم ويختتمونه بذكرهم ، فهم رؤساء أهل التقى وخير الناس ، لا يجارون ولا يُضامون في الكرم . يفضلون في السلم ويقدمون في الحرب ، ويبدلون في حالي العسر واليسر . حبّهم يُبعد البلوى وينزل الخير والبركة .

تقسيم القصيدة : تنطوي هذه القصيدة على قليل أو كثير من التكرار ،
نُصنّف معانيها ، تسهيلاً للدراسة وفقاً للمعاني والموضوعات التالية :

أولاً : الصفات القدسية والدينية : ألمّ بها فيما يلي من الأبيات :

هذا الذي تعرفُ البطحاء وطأته والبيتُ يعرفه ، والحليلُ والحترَمُ
هذا ابنُ خيرِ عبادِ اللهِ كلهمِ هذا التقيُّ، النقيُّ، الطاهرُ، العَلَمُ
هذا ابنُ فاطمة ، إن كنتَ جاهلَه بحمدِه أنبياءُ اللهِ قد خُتِمُوا
يَكادُ يُمسيكُه عِرفانَ راحته ركنِ الحطيمِ إذا ما جاءَ يستلِمُ
اللهُ شرفه قِدماً وعظَمَه جرى بذلكَ لَه في لوحه القاسمُ
من يشكرُ اللهَ ، يشكرُ أوليَه ذا فالدينُ من بيتِ هذا ، ناله الأُممُ
يُنمى إلى ذُروة الدينِ التي قَصُرَتْ عنها الأكُفُ ، وعن إدركها القَدَمُ
مَنْ جَدُّه دانَ فضلُ الأنبياءِ له وفضلُ أُمّتِه ، دانت لَه الأُممُ
مشتَقَّةٌ من رسولِ اللهِ نَبَعَتُه طابت مغارسُه والحليمُ والشيسمُ
مِنْ معشرِ حبّهم دينٌ ، وبَغَضُهمُ كفرٌ ، وقربُهمُ منجى ومُعْتَصِمُ
مُقَدَّمٌ بعدَ ذكرِ اللهِ ذَكرُهمُ في كلِ بدءٍ ، ومختومٌ به الكَلِمُ
إنْ عُدَّ أهلُ التقيِّ كانوا أئمتهم أوقيلَ : مَنْ خيرُ أهلِ الأرضِ قيلَ همُ
يُستدفعُ الشرُّ والبلوى بحبّهم ويُسْتَرَبُّ بسببه الإحسانُ والنعمُ

ثانياً : امتداحه بالكرم :

كلتا يديه غياثٌ عمّ نفعُهُما يُستوكفانِ ، ولا يعرفهما عَدَمُ
حمّالِ أثقالِ أقوامٍ ، إذا افتدَحُوا حلّو الشمائلِ ، تحلو عنده نَعَمُ
ما قال لا قَط ، إلّا في تشهّدِه لولا التشهدُ كانت لاه نَعَمُ
عمّ البريّةَ بالإحسانِ فانقشعت عنها الغياهبُ والإملاقُ والعَدَمُ

إذا رأته قريش قال قائلها إلى مكارم هذا ، ينتهي الكرم
هم الغيوث إذا ما أزمّة أزمّت والأسد ، أسد الشرى ، واليأس محتدم
لا ينقّص العسرُ بسطاً من أكفهم . سيان ذلك ، إن أثروا وإن عُدّوا

ثالثاً : امتداحه بحسن الخلق والخلق :

سهل الخليفة ، لا تخشى بواده يزينه اثنان : حسن الخلق والشيم
حسّال أثقال أقوام ، إذا افتدحوا حلّوا الشمائل ، تحلو عنده نعم
ينشق ثوب الدجى عن نور غرته كالشمس تنجّاب عن إشراقها الظلم
لا يستطيع جواد بعد غايتههم ولا يلدانيهم قوم وإن كرموا

رابعاً : امتداحه بالحياء والمهابة والشهرة :

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه ، والحلّ والخسرم
وليس قولك من هذا ؟ بضائره العرب تعرف من أنكرت والعجم
يغضي حياء ، ويغضي من مهابته فما يكلم إلا حين يتبسم
هم الغيوث إذا ما أزمّة أزمّت والأسد . أسد الشرى واليأس محتدم

خامساً : امتداحه ببني قومه

من يشكر الله ، يشكر أولية ذا فالدين من بيت هذا ، ناله الأمم
يُسْتَدْفَعُ الشر والبلوى بحبهم ويُسْتَرْتُ به الإحسان والنعم

أولاً : الصفة القدسية والدينية :

١ - الصفة القدسية والدينية في الأماكن المقدسة : وقد نوّه بها منذ المطلع ،
متوسلاً أرض مكة لاغلو بالمعنى وتمثيله . فبطحاؤها تعرف وطأة قدمه ، فكيف
بالناس ؟ وقد خصّ أرض مكة بمعرفته ليُضفي عليه الصفة القدسية ، إذ أن

أرض مكة مقدسة ، وهي لا تهرح ولا تحن إلا لمن لهم صفة قدسية . وفي الشطر الثاني يُكرّر المعنى ، فيدأ هو يخصصه أو أنه يُخصصه . فيما هو يُكرّره بقوله : « والبيت يعرفه والحل والحرم » . وفي ذكره للبيت والحل والحرم إفادة من وقع هذه الالفاظ في طبيعة ادائها المباشر إذ انها متصلة بأرقى سمات القدسيّة وأعرقها . وربما تلاهح لنا عبر هذه المعاني بعض المنازع السياسية ، أوحى بها وبُثت بثاً خفراً للتدليل على أحقيّته في الخلافة على من دونه . وبذلك تكون الكعبة والبيت والحل والحرم رمزاً للإسلام والمسلمين ، ويكون إيثارها له إيعازاً بأنه الأحق في الولاية عليهم بدلاً من يلي فيهم بالقسر والاعتصاب .

٢ - في جدّه النبي : ويمضي الشاعر في تعريفه العام بالممدوح ، فيشيد به من خلال جدّه النبي محمد : « هذا ابن خير عباد الله كلهم » . « بجده أنبياء الله قد ختسوا » وبأمه فاطمة : « هذا ابن فاطمة ، إن كنت جاهله » . وبذلك يُسميه إلى ستة رموز قدسية فائقة : مكة والبيت والحل والحرم ومحمد وفاطمة ، ويضيف إليها . من ثمة ، الركن بنوع من التخصيص : « يكاد يُمسكه ركن الحطيم » ولم يكد الشاعر يغفل عن آية لفظة قدسية إذ قد ألها وحشدها ، مثيراً فيها الجُماد ، ناسباً إليه صفات إنسانية ، جامعاً الى ذلك كلّ من الناس هامتهم ونبيهم وابنة نبيهم . لقد امتدحه بما هو فيه إذ نسبه إلى جدّه وأمه ، متوسلاً الحقيقة التاريخية الفعالية ، وامتدحه امتداحاً شعرياً إيحائياً فيما نوه به وذكره من أمر الكعبة والبيت وما إليهما .

ويبدو ان الشاعر قد استنفد غرض القول فيما أفاده من الأمكنة المقدسة . ولم يصل منه إلى غايته في امتداحه بأصله وجده ، فيكرّر ذلك ويتمطّي ويفضل فيه بقوله :

من يَشْكُر الله ، يَشْكُرْهُ أوَلِيّة ذا فالدّ بن من ببت هذا ناله الأُمم
يُنمى إلى ذروة الدّين التي قصرت عنها الأكفّ ، وعن إدراكها القَدَم

منْ جَدُّهُ دَانَ فَضْلَ الْأَنْبِيَاءِ لَهُ وَفَضْلَ أُمَّتِهِ دَانَتْ لَهُ الْأُمَمُ
مَشْتَقَّةٌ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ نَبَعَتْهُ طَابَتْ مَغَارِسُهُ وَالْحَيْمُ وَالشَّيْمُ

وهذه الأبيات متوازيةُ المعنى ، متكرّرتة ، تنطابق منه وتعود إليه . ففي
أولها يقول إن شكر الله مصحوب بشكر الرسول ، وحفيده زين العابدين ،
بالتالي ، لأنه ورثته والمتحدر من صلبه ولان الأمم أقامت على غيِّها وضلالها
حتى انبثقت أشعة الهداية من بيت الرسول وآله . والفرزدق لا يزال يُوحّد
ويؤلف بين فضل النبي وفضل حفيده ، نامياً ما للأول إلى الثاني ، فأعظم أجماد
الممدوح هي في جده أكثر مما هي في نفسه . وإذا يكرر المعنى في البيت الثاني
يمثل الدين بذروة لا تنالها ولا تدركها أكفّ الناس ولا تتسلق إليها أقدامهم ،
أي أنّه يقيم من دينه في ذروة عليا يتفوّق بها ، والدين لا يعني في هذا البيت
التقوى بل النبوة في جده أفضل الأنبياء وهامتهم ، أوحى له ولأمته فتعاظمت
به على الأمم كلها . ولسنا ندري ، بعد ، إذا كان الممدوح يختصّ بزَيْنِ
العابدين ، أم بجده النبي . بل إنه أدنى إلى أن يكون من المدائح النبويّة ، يتغنّى
فيها بفضائله ، ثمّ يأتي ببيت يحيلها بها إلى حفيده ، كقوله :

مَشْتَقَّةٌ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ نَبَعَتْهُ طَابَتْ مَغَارِسُهُ وَالْحَيْمُ وَالشَّيْمُ

٣ - في آله وقومه : وكما امتدحه بجده ، فإنه يمتدحه ، أيضاً ، بالصفة
القدسية في آله وبني قومه إذ ان المسلمين يصلُّون في بدء الكلام وختامه على
النبي محمد وآله :

مقدّم بعد ذكر الله ذكرهم في كلّ بدءٍ ومختوم به الكلام
ووجه التعظيم في ذلك أن آل النبي يتساوون به في التكريم والاجلال ،
يؤدّي لهم ذلك في فروض الصلاة ، كأن فيه إقراراً جماعياً ، علنياً بأوليّتهم
وتقدّمهم . فهم أئمة الناس بالتقى والهداية .

ويخرج ، من ثمة ، على امتداحهم بالمدائح الكلاسيكية الماثورة ، ليعود الى القول :

يُسْتَدْفَعُ الشَّرُّ والبلوى بحُبِّهم وَيُسْتَرْبُ به الإحسانُ والنَّعمُ
وهو شبيه بقول سابق :

من معشر حُبِّهم دينٌ ، وبغضهم كفرٌ ، وقربُهم منجى ومُعْتَصَمٌ
وهي معانٍ مستمدة من العبادة والدين ، إذ لا يزال القرآن ينوه بآل البيت
ويقسم لهم في المسلمين ويخلق عليهم صفات اليُمن والبركة .

ثانياً : امتداحه وقومه بالكرم : تلك كانت مآثر وفضائل تصحُّ فيه من
دون سواه ، وهي لم تجر من قبل على أيِّ ممدوح ، فيما عدا النبيِّ ومن إليه .
وهي التي تُظهر عظمتَه وتفوقه على من دونه ، إذ قد يبارى بالكرم والشجاعة
والسماح وأية ماثرة أخرى ، لكنَّ الناس ، جميعاً ، يعجزون عن مبادراته في
القدسية لأنها أمرٌ خصَّ به عليهم . ومهما تألبوا وسعوا لا ينالونها . لذلك فإن
ما يمدحه به ، إثرئذ . يبدو متدنياً . باهتاً أنهكه شعراء المدح ، قبلاً ، لخوضهم
فيه بكل أسلوب وتأويلهم له بكل تأويل ، غير مقصرين عن أية حيلة من حيل
الغاو .

فهو إذ يمدحه بالكرم يقول :

كلتا يديه غياثُ عَمٍّ نَفَعهما يُستوكفان ولا يعرفهما عَدَمٌ
أي أنه ينسب ليديه معنى الكرم لأنهما أداته ، ثمَّ يبتدع تأويلاً ينمي به
إليهما الانهمار والانكساب كأن عطاءهما مطر دائم المظللان ، لا ينضب . ومع
أن هذا المعنى مطروق . فإن الشاعر بثَّ فيه معنى قدسياً متوازياً ، إذ أن الغيث
لا يفيدُ إلا بعد الجذب والقحط ، فإذا انهمر على يدي امرئ كان من أصحاب
التقوى واليُمن والتقرب من الله . وقوله : « يستوكفان » يدلُّ على أن الناس

تستمطرهما عند الفسق والضيم ، فتنسكب عليهم منهما النعم . وربما أشار
الأخطل إلى مثل ذلك في امتداحه لعبد الملك بقوله :

الحائض الغمر ، الميمون طائره خليفة الله ، يُستسقى به المطر
وهاتان الصورتان الدينيتان تخالفان الصورة الماثورة لكرم في تشبيهه بفيضان
الفرات وإيثاره عليه بالأنهار والتدفق .

وعلى دأبه في ذلك ، يكرر الفرزدق مدحه بالكرم في معنى يتضاعد عن
السابق أو يوازيه بقوله : « تحلو عنده نَعَم » ، أي أنه لا يسأله سائل حتى
يستجيب له ، فرحاً ، مُغضباً ، وهو يكره الإجابة بلا ، ويتلفظ بها مكرهاً
في التشهد إذ يقول : « لا إله إلا الله » . وهذا معنى مبتكر التأويل في المدح ،
لم يسبق إليه ، وقد مثل به لإنسانيته التي بات يؤثر بها الآخرين ويبذل لهم ولا
ولا يحترص بحرص ولا يرفض طاباً . ويغالي بذلك كله ، متوسلاً التعميم
والإطلاق بقوله :

عمّ البرية بالإحسان ، فانقشعت عنها الغياهب والإملاق والعدم
وإذا عرضنا لهذا المعنى من الوجهة المدحية المباشرة . وقعنا فيه على سورة
الغلوّ الأرعن الذي لا يزال يخبط فيه شعراء المدح . أما إذا شطرنّا إليه من الناحية
الدينية ، فإنه ينطوي على معنى أكرّ تعقلاً وعمقاً ، ينسب إليه به ما أثر عن
جده النبي إذ فاض نوره على العالم بالسعد والمداينة ومنع الإملاق والفقر وأحلّ
من دونهما الخير العميم . وكأنّ وقع الممدوح في نفس الشاعر كان شبيهاً ،
أبدأ ، بوقع النبوة ، يطالع فيه كل آياتها وسماتها .

ويحرص الفرزدق على تعظيم الممدوح حتى علّ القرشين أنفسهم . فيجمعانهم
يقرون له بالفضل والكرم :

إذا رآته قريش قال قائلها — إلى مكّارم هذا ينهي الكرم

فالقُرشيّون هم خير العرب وهو خير قريش ، تتطلع إليه وترجو خيره
كسائر الناس . وربما أضمر هنا أيضاً دلالةً سياسيّةً إذ أن تقدّمه على القرشيين
يجعله الأحقّ بالولاية عليهم ، فكانّ ولاية الأمر المستبدّين به أخذوها عنوةً
وزوراً .

ثالثاً : امتداحه بحسن الخلق والخلق : وهو يُنوّه في ذلك بسهولة أخلاقه
وساحه ، لا يتبدل على الناس ولا ينقضّ عليهم إذ تمنعه شيمة الكريمة وتصدّه
عن الحدة والردة :

سهل الخليفة ، لا تخشى بواده يزينه اثنان : حُسن الخلق والشيم
وفي هذا القول يمتدحه بالمعاني الكلاسيكية . منقطعاً عن الفضائل الدينية ،
كأنه يؤلف فيه ويجمع له فضائل الدين ومآثر الدنيا أو أنه يضفر له الصفة النبوية
والمآثر العربية ، وبخاصة في قوله : « حمّال أثقال أقوام ، إذا افتدحوا » ،
وتحتل الأثقال فضيلة عربية عريقة يهرع بها صاحبها الى نجدة المنكوبين وإقالتهم
عثراتهم وتخفيف وطأة الخطب ، وربما تكبد عنهم الديات . ليبوء بالثار ويحمد
إواره . وهذه الفضيلة يشاد فيها بالأحياء في مدحهم ، وبالأموات في رثائهم .

وهو لتقواه وكرمه يتألق تألّقاً وتنعكس البركة على وجهه ، وتضفي عليه
حال النعمة والجمال ، حتى ليراءى وجهه من دون غرّته كالشمس الطالعة من
بين الغيوم . ومع أن هذه الفضيلة تختص بسيدائه الخارجية ، فإنه استبطن خلالها
دلالة داخلية إذ أدرك أن تألف النفس وانسجامها في الرفق والمحبة ينعكس
على شيا داحبها . فالوجه هو رمز للشخصيّة كلّها .

رابعاً : امتداحه بالحياء والمهابة والشهرة : وأفضل ما وفق إلهه في ذلك
قوله :

يفضي حياءً ويفضي من مهابته فلا يكتم إلا حين يتبسّم

وقد ألفت له بذلك النقيضين الرقة والخمر ، بحيث لا ينظر في الناس ولا يطالعهم ببصره ، دون أن يغضّ ذلك من قدره إذ أن له هيبة في الناس من مجده العريق ونفسه الدكية وأخلاقه الكريمة ، فهم لا يجسرون على النظر إليه إذ تكشف انظارهم طاعته السمحة . لقد جمع آية الرقة إلى آية الشدة ، أي أنه أدرك العدالة النفسية ، وفقاً للتعبير الأفلاطوني ، فلم تعد تنزوا به نزوة أو تقسو به قسوة ، كما أنه يتزين بالوقار الزائف ولا يتوسل العنف لإهابة الآخرين. ولعلّ الفرزدق يندد . في ذلك ، بالامويين الذين كانوا يُستهابون لشدة عنفهم وتمثيلهم بالرعيّة وسوقها بالقسر والاكراه .

وهنا تطالعنا ، أيضاً ، المهاني السياسية الميثوقة بثاً قائماً في ثواب القصيد ، فكأنه لا يزال يقرن ممدوحه بذوي السلطة القائمة ، منذ أن تذكر أحدهم له وتجاهل أمره . فزياد كان مهيباً وكذلك الحجاج . ومثله الخليفة عبد الملك ، إلا أنهم اكتسبوا ، جميعاً ، هيبتهم من الخوض بالدماء والباطل ومن دثر الأشلاء والأرزاء .

وقد لا نغالي في القول بأن مدح زين العابدين مُبطن بهجاء للامويين ، حتى أن معظم معاني القصيدة تنطوي على معنيين متلازمين ، أحدهما ظاهر في المدح والآخر مضمر في الهجاء . وهو إذ ينوه ، كذلك ، بشهرته ، إنما يردّ على الأمويين الذين ضاءلوا من قدره :

هذا الذي تعرفُ البطحاء وطأته والبيتُ يعرفه والحلّ والحرم
وليس قولك مَنْ هذا بضائره العربُ تعرفُ مَنْ أذكرت والعجم

خامساً : امتداحه ببني قومه : (١٥-٢٦) : وعبر القصيدة ينوه الشاعر بفضل قوم الممدوح وآله ، مما يُضفي على القصيدة الصفة الشيعية في وجهيها الديني والسياسي . وقد خصّ قومه بالمعاني التالية :

— أنهم أصحاب الدين ، أوحى من خلاصهم إل الأمم .

— أنهم متحدرون من أرومة النبي الذي فاق سائر الأنبياء وجعل أمته تتفوق على سائر الأمم .

— أنهم داخلون في ركائز الدين وعقيدته ، تجلتهم فرض على المؤمنين ومن يتنكر لها يعصّ دينه ويينكر له أو يرتدّ عنه .

— أنهم يذكرون في الصلاة بعد ذكر الله ، بدعاً وختاماً .

— أنهم هامة التقى وخير الناس .

— أنهم جمعوا غاية الكرم وغاية الشجاعة .

— أنهم كرماء في حالي العسر واليسر .

— أنهم ميمونون . مباركون ، تنهمر منهم النعم والأفضال .

وقد تماثلت بذلك صورة الممدوح وصورة بني قومه في الفضائل الدينية والحاصل العربية :

خلاصة حول المضمون :

المؤدّي السياسي : تنتمي هذه القصيدة إلى فنّ المديح ، ظاهراً ، وتنطوي على فنين آخرين . هما الهجاء والسياسة ، وإن كانت النزعة الأخيرة أعمّ وأظهر . وقد ظهرت فيها المعاني السياسية التالية :

— أنّ الممدوح شهير بين الناس ، جواباً على تنكر هشام بن عبد الملك له وإنكاره معرفته به .

— أنه ينتسب إلى النبي وفاطمة ، أي أنه أدنى الناس إلى سيّد الاسلام والأنبياء .

— أنه لا تخشى بؤادره ، أي لا ينتقم ولا يضطهد ولا يسنّكل كالأمويين .

فشعره هو شعر الضوصاء والجلبة . تُقعقع ألفاظه وتفهطخب وتنزرو وتطفئ
عليها الذبرة الخطابية المثيرة .

ثانياً : مظاهر الارتجال والارتجاز :

أ - الاستهلال دون مقدمة : وهذه القصيدة قد تأخذ بروع القارىء أو
السامع في وهلته . وقد تثيره وتصقمعه ، لكنها تتسم ، في الواقع ، بمياسم الارتجال
والارتجاز وما إليها . فهو قد استهلها دون مقدمة ، كما هو مأثور في شعر المدح ،
إذ اقتضته المناسبة أن يُبادر الى القول . دون تمهّل بفعل الحماس والإيثار .

ب - التكرار اللفظي في المطلع : وقد بدا في الخافه بتوسل لإداة الإشارة :
« هذا » في قوله :

« هذا الذي تعرف البطحاء وطأته — هذا ابن خير عباد الله — هذا ابن
فاطمة » وهي تشير الى تردّده على المعنى الواحد ، قسماً قسماً ، وبلغته بلغته
واحتشاده فيه ، كأنه يهتف هتافاً ويُبّاع مباعاً .

ج - تفكك الوحدة العضوية : ونفهم بها ، كما قدّمنا ، مراراً ، ملاحظة
المعنى الواحد حتى استنفاده دون استطراد عنه وعودة إليه في مقطع لاحق أو
إثر بيت أو بيتين . والوحدة العضوية تقوم ، أيضاً ، على نمو المعاني وتضاعدها
وارتفاع هاماتها . بعضاً على بعض . فلا يرد اللاحق أدنى من السابق أو نقيضاً
له يُسْفِه ويُعَفّي عليه . ولقد تردّد الشاعر تردّداً على المعاني ، يلُمُّ بأحدها ،
ثم يدعه الى سواه ، ثم يكرره . فيُسِفُّ عنه ، كما يتبيّن من تقسيم القصيدة
الذي قدّمنا ذكره ، وكما سنبينه في دراستنا لطبائع الاسلوب .

وإذا كان تفكك الوحدة العضوية ينمّ عن الارتجال ، عامة ، فمقدّر أثر عن
سائر الشعراء العرب ، وسائر قصائد الشاعر ، مما يُضعف من دلالة الفعالية
الحادة على هذا الشأن .

ثالثاً : مظاهر الصنعة والتثقيف : إلا أن القصيدة تنطوي على بعض المظاهر التي تنمُّ عن الصنعة والتثقيف وبعض الدربة مما لا يتيسر لأسلوب الارتجال والارتجاز . من ذلك :

١ - توقيح القصيدة وفماً لتصميم مُضمَر عام استهل فيه بتعريف المدوح تعريفاً عاماً (١ - ٤) ثم تدرّج به الى ذكر فضائله الخاصة (٥ - ١٤) منتهياً الى فضائل آله وبني قدمه (١٥ - ٢٦) . وهذا النزوع العام يقتضي بعض التمهّل الإعداد مما يُضعف من الرأى القائل بالارتجال المُباشِر .

ب - دقّة بعض المعاني واقتضائها بعداً في التفكير كما في قوله :
ما قال « لا » قط إلاّ في تشهده لولا التشهدُ كانت لاؤه نَعَم
فهذا التخريج والتأويل لا يتمُّ في عفو البداهة إذ يعبر ويُجوز في مراحل ، متدرجاً بفضيلة اللفظ « نَعَم » الى استنباط معنى يجعلها مُطلقة ، مع استثناء واحد يضاعف من المعنى المدحي ، إذ يضيف الى المدوح صفة التقوى فضلاً فضلاً عن الإستجابة والكرم .

وقد يدنو إلى ذلك قوله :

كلتا يديه غياث عمّ نفعهما يُستوكفان ولا يعرفهما عدَمُ
فهذه الصورة ليست وليدة البداهة ، إذ أنه استكملها وفنّد فيها ثم جعله مطلقاً ، إذ اختتم مؤكداً أن العدم لا يعرف يديه . فهو قد استنفد غاية المعنى وأجهز عليه ولم يدع فيه احتمالاً ، مما لا يتيسر للبداهة .

ج - التصنيف : ومما يُبعد القصيدة عن البداهة ، أيضاً ، بعض مظاهر التصنيف المماثل للإطلاق كقولهِ : « يزينه إثنان : حسن الخلق والشيم » .

د - التوفيق والتأليف : ونقع عليه خاصة في توحيد المعاني المتناقضة ليتأدّى عنها دليل جديد على سؤدده وتفوقه . ومن ذلك قوله :

يَغْضِي حَيَاءً وَيُغْضِي مِنْ مَهَابَتِهِ فَلَا يُكَلِّمُ إِلَّا حِينَ يَبْتَسِمُ
وهذا المعنى يبدو في غاية الدقة والتقصي إذ ألف فيه بين الحياء وعظم الهيبة .
كما تعرّض للأمويين وأزرى بهم وقدح بسياستهم .
وفضلاً عن ذلك فإن المنحى العام للقصيدة ينأى بها عن منحى الارتجال .
والله اعلم .

رابعاً : طبائع اللفظ والعبارة : ولسنا نقع في هذه القصيدة على ألفاظ
متجهمة أو متعصية المعنى إذ لم يتعمد الشاعر الوعورة والغرابة . وألفاظه تنساق ،
غالباً ، بانفعال ، تواتيه ولا تتعصى عليه ، وقد أوردناها في سياق هادر شديد
مما ضاعف من وقعها .

أما العبارة ، فقد اتّصفت بالخصائص التالية :

أ - التوسل باسماء الاشارة : وقد ورد معظمها في مطلع القصيدة ، كما
بيّنا .

ب - النعوت : وقد ورد بعضها مباشراً كقوله : هذا التقى ، التقى -
الظاهر - العكس - سهل الخليقة - حمّال أثقال أقوام - حلو الشمائل .

وورد بعضها الآخر في جُمَل متعددة كقوله :

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته - العرب تعرف من أنكرت والمعجم - كلتا
يديه غياث عمّ نفعهما - لا تُخشى بوادره - تحلو عنده نَعَم .. وما إلى
ذلك ممّا هو مبذول في متن القصيدة .

د - الإكثار من الالفاظ الدينية : مثال ذلك : البطحاء - البيت - الحل -
الحرم - التقى - النقي - الطاهر - فاطمة - أنبياء الله - التشهد - ركن
الخطيم - الله شرفه - من يشكر الله - فالدين من بيت هذا - يُنمى الى ذروة

الدين — دان فضل الأنبياء له — رسول الله — حبهم دين — مقدّم بعد ذكر الله — أهل التقى .

خامساً : طبائع التجسيد :

أ — التعميم والإطلاق : وهو الأسلوب الأعم الطاغى على القصيدة توسل له الوسائل التالية :

١ — الاكثار من الألفاظ وحشدها : البطحاء — والبيت والحلّ والحرم — هذا التقى ، النقي ، الطاهر ، العلم — العرب والعجم .

٢ — بعض ألفاظ التأكيد : هذا ابن خير عباد الله كلهم — كلتا يديه غياث — يزينه اثنان — ما قال لا قط إلا في تشهده .

٣ — المعاني المطلقة بذاتها : عمّ البريّة بالاحسان — إلى مكارم هذا ينتهي الكرم — فما يكلم الا حين يتسم — الله عظمه — قصرت عنها الأكف وعن إدراكها القدم — في كلّ بدء — من خير أهل الأرض — سيان ذلك إن أثروا وإن عدموا — بجدّه أنبياء الله قد ختموا — عمّ نفعهما — لا يعرفهما عدم — من يشكر الله يشكر أولية ذا — من معشر حبهم دين وبغضهم كفر .

ب — الطباق : مثال قوله : الحلّ والحرم — تعرف وأنكرت — العرب والعجم — يستوكفان ، ولا يعرفهما عدم — لا ونعم — حياء ومهابة — الدجى والنور — الشمس والظلم — حبّ وبغض — دين وكفر — مقدّم ومختوم — أثروا وعدموا .

ج — التشبيه والاستعارة : ضعف التشبيه في هذه القصيدة وربما انعدمت آثاره الا في نبذة عارضة : « كالشمس تنجاب عن آفاقها الظلم » ، لأنه ليس في مقام وصف ، بل في مقام مدح طغت فيه الأفكار على الأوصاف . إلا أنه ألمّ بالاستعارة في مثل قوله :

كلتا يديه غياث عمّ نفعهما - يُستوكفان ولا يعرفهما عدم
والقسم الأول ينطوي على تشبيه للأيدي في كرمهما بالغيث ، إلا أنه عاد
فنسب إليهما الاستيكاف وهو خاص بالمطر ، فاستحال التشبيه الى الاستعارة
مكنية .

— فأنقشعت عنها الغياهب : وقد استعار الغياهب للبؤس والفقر في استعارة
تصريحية .

— يكاد يُمسكه ركن الخطيم : وقد استعار للركن الأمساك وهو مسن
خصائص الانسان .

— ينشَقُّ ثوب الدّجى عن نور غرّته: وقد مثل الدّجى بإنسان يرتدي
ثوباً ، نامياً له صفة إنسانية ، وفي هذا القول يتألق خيال الشاعر ويزهو ويدرك
فيما وراء الأشياء . والشاعر يقرن ، كذلك ، بين التألق في جبين الممدوح
والنور ويستعيره له استعارة تصريحية مباشرة .

— هم الغيُوث.. والأسد : وقد شبّههم في كرمهم بالغيث وفي شجاعتهم
بالأسد .

الكناية : وهي مبدولة في بعض الأبيات كقوله :

— هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحلُّ والحرم . وقد
تكنّى بالفاظ البطحاء والبيت والحل والحرم على التقديس والاكرام .

— حمّال أقال أقوام : وقد تكنّى بها على إثارة الآخرين وبذله من
دونهم .

— يُسمى الى ذروة الدين : وقد تكنّى بالذروة على العلوّ والرّفعة .

— مُشْتَقَّة من رسول الله نبعته: وقد تكنّى بالنبعة على الأصل ، دانياً في
ذلك الى التشبيه ..

دلالته على العصر والبيئة : ونقع من ذلك على ما يلي :

- ١ - الحالة السياسيّة والانشقاق في السلطة بين الأمويين والعلويين .
- ٢ - تحزّب الشعراء في شعرهم للمذاهب السياسيّة القائمة في العصر .
- ٣ - واقع العبادة كما كان يجري ، عصرئذ ، في صورة عامة غير مباشرة .
- ٤ - الثقافة الدينيّة التي كان يفيد منها شعراء العصر .

تقييم عام للقصيدة : تأخذ هذه القصيدة القارىء بنبرتها وتألّب الشاعر فيها واحتشاده للمدح والتعظيم . وقد سبق فيها الى قليل من المعاني المدحيّة المبتكرة وأوهم السّامع بصدق ما يقول . إلا أنه أقام في حدود معان مكررة ، يتردّد عليها ويقبل ويُدبر حولها ، عبر الاجواء الإنفعالية الصّخابة ، مما ضاعل قليلا من من صفة الابتكار والخلق فيها . ويبقى أن فضيلتها الاولى هي فضيلة الحماس والصدق ، تسفح ذاتها في إيقاع الوزن وصيغ العبارة وانهمار المعاني . فهو لم يخطئ بها خطأ جديداً في المدح ، وان كان قد استهناها من دون المقدمة الطللية.

نموذج من الفخر في شعر الفرزدق

همام بن غالب بن صعصعة، من دارم. لقب بالفرزدق لغلاظة وجهه وجهومته كما ذكرنا، وُلد في البصرة ونشأ في البادية، وكان له من سؤدد اياه ما اذكى في نفسه العنجهية، فأبوه غالب كان جواداً متلاًفاً، وجده صعصعة كان يشتري المؤنات، وكان لبني قومه ايام غرر في الجاهلية، افاد منها الشاعر في فخره وجعل يهتف ببوقها في كل غداة ولم يدع مجالاً للفخر الا واغاه. ولقد تواقع مع جرير بحرب هجائية دامت اربعين سنة، مما جعل قصائده الفخرية هجائية في الان ذاته ومما دمغ معظم شعره بالرتابة والتكرار في المعاني. ولم يكن الفرزدق من الذين يعانون في فخرهم جرحاً يضيفهم او من عقيدة الخطيئة الاصلية كالشيفرى وعنبرة والمتني، بل انه صدر فيسه عن الرضا والتفاؤل، وعن العافية، فكان مفعماً بالعنجهية مقصراً عن الابعاد النفسية والوجودية التي تدلهم في فخر شعراء العاهة واللعنة ممن يستعوضون بشعرهم عن عراقة اصلهم. وليس الشعر من بعد تعبيراً عن الناحية الايجابية من الحياة، وانما تنازع مع قدر النقص والعاهة في الكون وسعي الى استكمال الذات وفرض الارادة الخاصة على الارادة الكونية العامة وتسيير الوجود وفقاً لحرية النفس والعزيمة بدلا من التسيير به والاقتفاء على أثره وجني ثمار الآخرين دون فعل في العالم او تفاعل معه. لهذا كانت مفاخر الفرزدق في معظمهمسا ذات معان عامة، مبدولة في متن الفصيحة الفخرية، وقلما تفجعت فيها كوى النفس المظلمة وتفتحت الرؤى الواجفة والشعور بتحدتي العليمة والعناصر

والكون بالقدرة الفردية الذاتية كما هي حال الشفري او التعرض للدهر وقوى
 الهلاك في الوجود ، كما هي حال المتنبي .. ومعظم الفخر الذي الم به كان في
 باب الضيافة المأثورة في الجاهليين والتي جرت معانيها على سنة قلما تتباين عنها
 في المعاني والكتابات والاستعارات ووسائل الغلو او طبائع التأكيد . ونلم فيما
 يلي بقصيدته الفاتية وهي احدى النقائض التي تواقع فيها مع جرير ، فافتخر
 وانتهى الى الهجاء كدابه :

إذا اغبرَ آفاقُ السماء ، وكشفت كسور بيوت الحبيّ حمراء حرجف^١
 وهتكتِ الأطنابَ كل عزيمة لها تاملٌ من صادقِ النبيّ أعرَفُ^٢،
 وجاء قريعُ الشولِ قبلَ إقالِها يَزِفُ^٣، وراحت خلفه وهي زفَفُ^٣،
 وباشَرَ راعيها الصلّى بلبانِه وكفّيه ، حرّ النار ما يتحرّفُ^٤،
 وأصبحَ موضوعُ الصقيعِ كأنّه ، على سرواتِ النيبِ، قُطنٌ مُندَفُ^٥،
 وقاتَلَ كلبُ الحبيّ عن نارِ أهله ليربضَ فيها، والصلّى مُتكشِفُ^٦
 وجدتَ الثرى فينا ، اذا يبس الثرى ومن هو يرجو فضله المتضيفُ^٧.

-
- ١ - الكسور : ج . الكسر : جانب البيت . الحرجف : الريح الشديدة المهبوب .
 ٢ - الاطناب . ج . الطنب : الحبل يشد به جانب البيت . عزيمة : نعت ناقه . التامل : السنام
 العظيم . الاعرف : طويل العرف وهي تفعل ذلك لشدة البرد .
 ٣ - القريع : الفحل . الشول : الابل التي نفست الباهة . الافال : صغار الابل . يزف :
 يعدو . كل ذلك من سدة البرد .
 ٤ - الصلّى : اي صلى النار . ما يتحرّف . ما يتحرّف عن النار .
 ٥ - الموضوع : ما تساقط . الصقيع : الجليد . السروات ، اراد بها اسمة الابل . النيب ،
 ج . الناقة المسنة .
 ٦ - متكشف : مجتمع عليه والايات ٤٥ - ٥٢ في وصف سدة البرد والحدل ، توطئة للفخر
 بكرم فومه .
 ٧ - الثرى الاول : الندى ، والثانية : الارض الندية .

وقد علم البحيرانُ أنَّ قدورنا ضوامنٌ للارزاق، والريح زفَرْفٌ؛^١
نعجِّل للضيفان، في المحلِّ، بالقرى قدروا بمعبوطٍ تُمدِّ وتُعرفُ،^٢
تُفرِّغ في شيزى، كأنَّ جفانها حياضٌ جيبي، منها مِلاةٌ ونُصْفُ^٣
ترى حوطنَ المعتفينَ كأنهم على صنمٍ، في الجاهلية، عكَّفُ،
قعوداً، وخلف القاعدين سطورهم جنوح، وإيديهم جُموسٌ ونُطَفُ.

يقول الشاعر انه حين تبرد السماء ، وتعصف في جوانب البيت الريح
الشديدة وتهلك الحبال التي توثق بها الخيام كل ناقة ذات سنام عارم من شدة
ما تبلوه من الصقيع ، وحين يفد فحل الابل التي تناقصت البانها ومن دونه
تعدو صغاره واذا احتبى الراعي الى النار يدنو منها حتى تلامس ذقنه وكفيه
تكاد ان تحرقه دون ان يميد او ان يحيد ، وحين تطلع الشعري وهي نجم اول
الليل تبث نورها وامست الارض ماحلة يتقشر جلدها من اليباس وحين يبدو
الصقيع كالفطن المندوف على متون النياق وحين ينبري كلب القوم يقاتل حتى
يبسر لذاته مكانا في جنب النار ، في تلك الازمة الحاققة حين يتعطل الرزق
وتجف اثناء الارض ويتعسر طلب الحياة ، فان قوم الفرزدق يهبون كل هبة
ويعطون كل عطاء وقد امتنعت الارض وجف ضرعها .

ذاك كان المقطع الاول وهو يتناول الضيافة العربية ، كما رسمت لوحاتها
منذ القدم ، الا ان الفرزدق الحف بالصورة وامعن في رسم الجزئيات وكأنه
يتخطى من سبقه ويبدع رسما جديدا لتلك الآفة العربية والاسلوب الذي داب

١ - زفرف : شديد الهبوب باردة .

٢ - المعبوط : المذبوح .

٣ - الشيزي : من خشب الشار ، وهو أسرد صلب نصنع منه الفصاع . حياض حي . اي حياض
جمع فيها الماء فهي ملاهى ابدأ .

عليه هو من الاساليب البدائية في الغلو المستمد من الواقع الغث المباشر . وكان
عذرة قد داب على شيء من ذلك حين وصف عدوه الهائل المريع وفتك
به بطعنة يتيمة . نقول في مثل ذلك ان الشاعر عجز عن تفتيق الصورة
الابداعية الاخرى التي يجسد بها المعاناة ، وان يكتشف في ضمير المظاهر
الرمز الحي العميق للقبض على حقيقة التجربة ، فامتطى لذلك المشهد الحسي
المباشر وألفه تأليفاً ومضى به الى أقصى غايته ، ليعبر عن النقيض بنقيضه .
والصورة مبذولة على اديم الواقع الشائع وهي مما يتلقفه الانسان العادي الطارئ
اذ يجحد العطاء اعز في زمن الصقيع وامتناع الخير عن الناس وانغلاق سبل الرزق
فالشاعر انطلق من الواقع وعظمه ومد احجامة وفصل اقسامه دون ان يستبطن
الخيال الظواهر ويبدعها او يؤديها من جديد ، فكأن هذا الشاعر ينقل بحدقة
الحس ما بطلعه في المادة المتهداة التقريرية . لا شك انه تخير من الواقع الحسي
وانه حرره من شوائبه ومثل الصقيع وكأنه اوفى الى حد الهلاك والموت ، الا انه
عبر عن الاشياء بذاتها وبالمظهر الصاحب الخارجي وبالاسلوب الذي يطرب
له البدائي . الشاعر استثمر الواقع واستغله ولم يترجمه ولم ينفذ في طينته .
وذلك لان الفرزدق نزع عن المباهاة اليسيرة ولم يقف من خلال ثورة العناصر
ضد الكون كما وقف الشنفرى ، وهو لا يجد في اقتحام العناصر على الانسان
وتهديده برزقه وحياته فاجعة وجودية وتسليطاً من الطبيعة على ابنائها ومنعهم من
الحرية وتحقيق الذات وانما هي ظاهرة والكرم ظاهرة اخرى نسختها واجتنب
اصحابها منها الزهو في القيام حين انتكص وهزم الآخرون .

وهكذا فان ثمة انفعالا بالزهو من مآثر الاجداد وهو زهو قائم في لحظته ،
لا يتعداها ولا يميل عنها ولا ينظر الى ذاته بمنظار الزمن ، ولو تحدى الشاعر
بالمعاناة او لو انه عاناها عبر الزمن لتساءل اين هم اجداده الذين يتفاخر بهم
واين هم الفرسان الذين انشاؤا ملحمة البطولة . ان في خلية الانسان ذاتها عطياً
وتنسخاً ومهما ساء الانسان فان طينته المربوة الآسنة المنحلة والمتفككة تردعه

عن التماذي في الغلو والامعان في الخيلاء . الا ان الفرزدق وان اقام في الحاضرة الاموية ، فقد نشأ في الصحراء وتطبع بطباع البداوة والحاضرة الاموية ذاتها لم تكن بيئة حضرية فعلية نزعت بالانسان من الفردية الى الغيرية ومن الاحساس الطارئ المولي الى المعاناة الدائمة بالتأمل والاستقرار وانتظام الكون عبر حلقة متتابعة من النواميس . ان هي الا بداية حضارة دون تحضر في طبيعة النفس . لذلك ظل الفرزدق وكأنه طفل الوجود يزهو بالطرف وباللحظة القائمة وبالأفعال التي لا يتحرى بعضها عن نهاية مطاف الاشياء . فالفرزدق كان كسائر البدائيين حديث التفتق على طينة العالم وعوالم النفس ومباهجها وكان يشمل ويترنح بالتفوق وأن ينهض حيث يماسق الآخرون وان يكون الواهب للموهوب والطاءع للجائع والمنجد للمستنجد ولم يتفطن الى ان تلك العاهة تسمه وان كانت في سواه لان كرامته الذاتية ليست سوى جزء من كرامة الانسان وانه ما دام ثمة انسان يستعطي ويستذل فانه هو الذي يستعطي ويستذل ممن خلاله . فتجربة الفخر تبدو بذلك غير ناضجة انسانياً وان كان الشنفرى قد سبق الى مناهضة العالم والوجود والطبيعة من خلال فخره بفرديته واستقلاله وتمرسه بالظمأ والجوع والحر والقر ليثبت هويته على اديم العالم الميت المتحجر .

ومهما يكن ، فان الفرزدق يفيد من التجربة الحسية وان كان لا ينزع فيها منزعاً وجودياً متمرداً قانطاً ، ولقد عاين الواقع الحسي وتأثر به واختزن انفعاله للحظة الفنية المؤاتية . ومشهد الاملاق غب الصقيع التقطته عينه وتحركت به نفسه ، فبلغ اوجه ونهاية مطافه وفقاً للكنايات القريرية المتناول التي تمثل بها ، ومنذ المطامع تراه يرنو الى السماء ، والسماء بالنسبة الى البدائي الجاهلي هي مرآة الطبيعة والفصول ومرآة النفس الانسانية التي تنعكس عليها الطبيعة وتفاعل فعلها . وحين تغبر السماء ، اي تبدو وكأنها مشوبة بالغبار وتمحي معالمها

يدرك ان الطبيعة تبدلت وانها مزمنة ان تفجر بركانها وان تثير اجواءها . ولقد كان البدائي قريب الصلة بالطبيعة اذ لم يجنّه عنها المأوى ولم يتحصن في المنازل وانما كان يواجهها عاريا وعلى الارض او في خيمة مملقة ، لذلك فهو يحس بتنفساتها ويدرك تحركاتها ، بخلاف الحضري العريق الذي تحصن في المنزل ونأى عن المظاهر الطبيعية في عالم داخلي من دونها . والفرزدق ملم بطباع الريح تكشف أستار البيوت وتعتو بها وتنفض من كل جانب ، فكانها العدو يساور . ولقد ادى المعنى من خلال مظهره وعظمه من باللفظ والنعوت المتكررة والحروف الشديدة الدالة على الحصام والمقاومة . ومن هذا القبيل فان اللغة كانت تسلس للفرزدق لانها ليست لغة مستمدة من الذاكرة بل من المعاينة . وهو حميم الصلة بالالفاظ ، خبر مخبرها واتصل بارواحها وباتت تنثال عليه منها اللفظة التي تفعم بالمعنى وتحتضنه وتوازيه بل تضاعف من وقعها . فالريح الحرشف ليست ريحا لينة وليست نسيماً محيياً بل ان مخارج حروفها تم عن طبيعتها ، فكان الحروف تتطوع للمعنى وتلين له وتخرج به بالصوت المادي المسموع بدلا من السورة الذهبية المتسوارية . ولقد نعت الريح كذلك بالاحمرار ، فكيف تكون الريح حمراء والريح لا لون لها . لعل الجوى الذي يصحب هبوب تلك الريح يكون احمر ، وهو مأثور في الطبيعة . الا ان هذه النعت تنطوي على ما هو اثنى من معناها الحسي ، ان فيها دلالة على الهلاك والموت وانها ريح ابادة .

الصقيع من خلال النياق :

كان الشاعر يمثل الصقيع ثمة من خلال الريح التي تضرب جنبات البيوت ، وها انه يتوسل الابل لذلك ، معتمداً الدربة التي توفي بالمعنى الى غايته التصوى . وذلك ان الناقة التي طفرت من مربضها وهتكت الاطناب واتت عايتها ليست

ناقة عجفاء وانما هي ناقة سمينية ، باهظة السنام ، كثيرة الشحم ، تنقي به
البرد . ومع ذلك فان الصقيع تسلل من خلال شحمها ولحمها واصطك في
عظامها وقسرها على ان تطفر من ذاتها وتخرج عن طورها وتولى من الخيام
هائمة على وجهها . وتلك كانت الدربة الفنية القائمة عصرئذ توفر للمعنى
الاطار الحسي الانأى بحيث انه يخترق جدار العادة والمألوف ويطفر الى
المستحيل او الخارق . فأيا يكون ذلك الصقيع الذي يخترق احزمة الشحم وهو
كسء طبيعي للناقة ضد العوادي وقد تعاضم سنامها ، وهو لا يتعاضم الا اذا
سمت الناقة عليه غاية السمن . ومن هذا القبيل فان غاية الشاعر كانت تقتصر
عصرئذ على تقصي المعنى الذي انفع به ومدته الى اقصى ابعاده وهو يتوهم
انه اوفى منه الى غايته وانه افصح عنه كل افصاح . وتلك آية البلاغة ، ان تعبر
عن ذروة المعنى ولم يخطر للشاعر في ذلك العصر ان يعبر عن المعنى بالمعـاناة
الصماء التي لا تتضح فيها معالم الافكار وعن المعنى من خلال التعاويذ والرموز
التي هي انفذ في طينة الوجود وفي ما ورائية العالم . ذاك ان الفرزدق كان يحسب
ان جدار المادة هو الجدار النهائي وان سبل البلاغة هي سبل الغلو الحسي
المتماذي ، فكان يدور على ذاته ويدع المظاهر تدور على ذاتها . الا ان عبقرية
الفرزدق اللفظية تصحبه في كل بيت وهو يضاعف من الحروف ويتخير الفعل
الدال على الغلو بذاته كفعل تهتك والنعته المباشر : كل عظيمة ، ويتوسل
الجمع : الاطناب ، ثم انه لا يكتفي من الأمر بذلك بل يعمد في الوصف
الذي يجتريء من الظاهرة بما هو ادل على غاية المعنى وهو هنا التامك ، اي جبل
الشحم الذي تحتزنه الناقة وتحتمله ليوم الاملاق والضيق .

التعبير عن الصقيع من خلال فعل الابل :

ذاك كان مشهد الصقيع من خلال الناقة . وها ان الشاعر يتوسل الفعل
لذلك ، ايضاً ويسميه القربح واللفظة بذاتها تدل على عظمه وقوته وشدة احتماله

ومع ذلك فقد ظفر هو الآخر وجعل يعدو ، لعله بذلك يستعيد بعض حيويته وحرارته . ومن دونه هرعت صغار الابل وقد ازعجها الصقيع هي الاخرى فكأن ثورة ما المت بتلك البهائم الداجنة ونفرتها عن مضجعها وكأن الطبيعة تنكل بابنائها . والفرزدق كان دابه مثل سواه ، ان يعبر من خلال طبائع البهائم التي الفها والفته وباتت وسيلة من وسائل تعرفه على الطبيعة والكون . والعربي الذي سمي النياق الجحافة الضرع شولا ، انما كان قد اوفى الى مرحلة من تعرفه على تلك البهيمة بحيث انه بات يميز باللفظ بين حالة وحالة اخرى من احوالها . فاللغة هي من هذا القبيل دليل نفسي على موقف من مواقف الانسان العربي في صلته بالطبيعة وما يدب على اديمها من احياء وما يقيم فيها من اشياء . ثم ان الزفيف ذاته وهو ضرب معين من العدو يميز سيرا آخر في ذلك الحيوان وفقاً للنوازع التي تحركه . وقد خص ذلك النوع باسمه وتلك التسمية هي بحد ذاتها تنم عن احتفال الانسان بالحيوان والصلة الحميمة التي كانت توثق بين حياتيهما وصمودهما ازاء ضربات الطبيعة والعوادي الخارجية . وحين يزف التبريع دون غاية ، فان ذلك يشير الى ان ثمة خللا مسا في نواميس الكون او ان تلك النواميس نخطت عهدها المألوف وباتت وسيلة من وسائل الملوك . وهكذا فان الفرزدق يستعير كسواه من مظاهر الوجود اداة للتعبير ، له فيها فضيلة الاختيار ونفعها بالحماس والانفعال وازجائها الى مدها الهائي حتى يوفي من المعنى الى رصيده النفسي الاخير .

التعبير عن الصقيع من خلال الراعي :

وما دام المشهد هو مشهد الابل فلا بد من التوسل بالراعي هو الآخر للتعبير عن عظم الصقيع . ولا بد أيضاً من المشهد الحسي المباشر المنهول عن حادثة الواقع الغث . وها ان الراعي قد اوقد ناراً ليصطلي عليها من الصقيع وليس في ذلك قدرة على التعبير لان الاصطلاء امر مألوف والشاعر بأنف من أخذه بهذا

الآخذ الداني ، فمد أبعاد المشهد وجعل الراعي يباشر النار ويدنو منها حتى أنها أوشكت أن تلمس لبانه وأن تحرق كفيه ، ومع ذلك ، فهو يكاد لا يميل عنها . وفضيلة الشاعر في ذلك هي فضيلة الافادة من المشهد الواقعي في أقصى حدوده وفي حدة بدائية ساذجة وإن كانت مخلصه . وليس ثمة أدنى من هذه المقارنة في تمثيل شدة الصقيع ، إنها الصورة البدائية الأولى التي يسمو إليها الذهن . إن منها الصورة النفسية الوجودية التي ابتدعها الشنفرى في تمثيل الصقيع إذ قال :

وليلةٍ نحس يصطلي القوس ربها وأقطعه اللائي بها بتيّلٌ

والتمثيل أرقى فنيا بما لا يحد لأن الشاعر عبر عن الوثائق الوجودية الذي بين القوس وصاحبها وتنازعه من خلالها بين الحياة والموت . والتنبه إلى هذه الصلات اللطيفة بين النفس وأشياء الوجود هو الذي يهب الشعر قيمته وابداعيته ، لأنه يكشف الحقائق الخاربة التي تتيسر للوهلة الأولى من الملاحظة . أما التردد في عنجهيته وغلوه الآخرق فلم يعثر إلا على دنو الراعي من النار حتى الاحتراق ، وهو قول من مبادئ العامة .

الضيافة من خلال القدر والطعام : ولا يعدو أسلوب التردد ذلك في سائر معانيه . إذ يصف ضيافتهم من خلال القدر ، فهي ملأى باللحم المعبوط الذبيح ، وهي شيزى هائلة رحبة كأنها حياض لا تنضب . ووصف الضيافة من خلال القدر التي هي بمثابة للاحواض الدائمة الامتلاء يوافق طبيعة الشاعر التي تؤخذ بالمظاهر الكبيرة المدوية . وبقدر ما تتسع القدر وتمادى دائرتها بقدر ذلك تعظم ضيافة المضيف . وذلك كله من الواقعية المباشرة في التعبير عن التجربة . إلا أن الشاعر يسمو قليلا حين يقرن المعتفين الآكلين من قصاع بني قومه بالعباد في الجاهلية الدائرين حول الصنم وهي صورة نائية أرخى فيها للخيال عنانه فخطف عبر الزمن ونأى وكان يخبو ويتزاحف منذ حين .

خلاصة : كان الفرزدق من الشعراء المباشرين الذين جسموا انفعالاتهم من خلال المشهد الحسي ومن خلال اللفظة الفطرية البدائية التي تحمل غالباً معنى عبر لفظها . وهو يحتفل ويأنف من المشهد الداني ، يمسده الى اقصى ابعاده ويبتدع له الحيشيات التي يخترق بها شرط العادة والمألوف الا انه ، قلما وفق للتعبير عن الرعشات المخاربة والمعاناة الحالة والاطياف والاوهام ومنازعة النفس والطبيعة والقدر لانه كان مفعماً بذاته وبخيالاته وخيلاء اجداده .

الهجاء

نموذج من شعر جرير

القصيدة الدائمة

أَقْلِي اللَّوْمَ عَاذِلَ وَالْعِتَابَا وَقُولِي إِنِ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصَابَا ١
وَوَجَدَ قَدْ طَوَيْتُ يَكَادُ مِنْهُ ضَمِيرُ الْقَلْبِ يَكْتَهِبُ التَّهَابَا ٢
سَأَلْنَاهَا الشِّفَاءَ فَمَا شَفَّتْنَا وَمَنْتَنَا الْمَوَاعِدَ وَالْخِلَابَا ٣...
أَبَى لِي مَا مَضَى لِي فِي تَمِيمٍ وَفِي فِرْعَى خَزِيمَةَ أَنْ أَعَابَا ٤
سَتَعْلَمُ مَنْ يَصِيرُ أَبُوهُ قَيْنَا وَمَنْ عُرِفَتْ قِصَائِدُهُ اجْتِلَابَا ٥
فَلَا وَأَبِيكَ مَا لَاقَيْتُ حَيًّا كَيْرَبُوعٍ إِذَا رَفَعُوا الْعُقَابَا ٦
وَمَا وَجَدَ الْمَلُوكُ أَعَزَّ مِنْهَا وَأَسْرَعَ مِنْ فَوَارِسِنَا اسْتِجْلَابَا ٧..

-
- ١ - عاذل : أصلها عاذله ، حدث البناء للترخيم . والعاذلة والعاذل : من يلوم المحب بل حبه .
٢ - الوجد : المرض من شدة السوفى إلى الحبيب .
٣ - الخلاب : الكلام اللعيف الذي ينطوي على خداع .
٤ - تميم : قومه الساعر . فرعا خزيمه : هما بنو أدد وبنو كنانة .
٥ - القين : العبد الرقيق ، والحداد كل صانع . وكان للفرزدق حدادون ، والعرب لا تعد أصحاب الصاعات من كرام الناس .
٦ - كيربوع : جد من أجداد جرير . العماب : الراية التي تحملها القبيلة في حربها .
٧ - أعز منا : أذكر مما سره ومنعه .

أَلَا قَبَّحَ إِلَهُ بَنِي عِقَالٍ ۖ وَزَادَهُمْ بِغَدَرِهِمْ ارْتِيَابًا ١
 لَقَدْ خُزِّيَ الْفَرَزْدَقُ فِي مَعَدٍّ ۖ فَأَمْسَى جَهْدُ نَصْرَتِهِ اغْتِيَابًا ٢
 فَمَا هَيْبَتُ الْفَرَزْدَقِ قَدْ عَلِمْتُمْ ۖ وَمَا حَقَّ ابْنِ بَرُوعٍ أَنْ يُهَابًا ٣
 أَعَدَّ اللَّهُ لِلشَّعْرَاءِ مَنِي ۖ صَوَاعِقَ يُخْضِعُونَ لَهَا الرُّقَابَا ٤
 قَرَنْتُ الْعَبْدَ ، عَبْدَ بَنِي نَمِيرٍ ۖ مَعَ الْقَيْنِينَ إِذْ غُلِبَا وَخَابَا ٥
 أَنَا الْبَازِيُّ الْمُدْلُ عَلَى نَمِيرٍ ۖ أُتِحتُ مِنَ السَّمَاءِ لَهَا انْصِيَابَا ٦
 إِذَا عَلَقْتَ مَخَالِبُهُ بِقِرْنٍ ۖ أَصَابَ الْقَلْبَ أَوْ هَتَكَ الْحِجَابَا ٧
 فَلَا صِلَى إِلَهِ عَلَى نَمِيرٍ ۖ وَلَا سَقَيْتُ قُبُورَهُمُ السَّحَابَا ٨
 وَلَوْ وُزِنَتْ حُلُومُ بَنِي نُمَيْرٍ ۖ عَلَى الْمِيزَانِ مَا وَزَنَتْ ذُبَابَا
 فَصَبْرًا يَا ثِيُوسَ بَنِي نُمَيْرٍ ۖ فَإِنَّ الْحَرْبَ مُوقَدَةٌ شِهَابَا
 فغَضَّ الطرفَ إِنَّكَ مِنْ نَمِيرٍ ۖ فَلَا كَعْبًا بَلَغْتَ وَلَا كَلَابَا

١ - بنو عقال : قوم الفرزدق .

٢ - معد : مجموعة من القبائل العدنانية ، ومنها فربش . الانتهاب : ذكر الناس بالسوء في غيابهم . (بعد أن خزي الفرزدق لم يعد له ما تنصر به سوى اغتياب الناس) .

٣ - ما هبت الفرزدق : ما خسته . ابن برُوع : هو الراعي النميري وبرُوع اسم أمه .

٤ - صواعق : قصائد سديده الوقع كالصاعقة التي إن أصابت شيئاً حطمته رأودت به .

٥ - عبد بني نمير : الشاعر المعروف براعي الابل وهو من بني نمير . أما الهبتان الآخران فهما الفرزدق والاضمل . وكان الثلاثة همجوج حريراً وجربير همجوجهم

٦ - البازي : طائر قوي من كواصر الطائر مستخدم في صيد البهائم والذئاب . المدال : نمير : الذي له عليه دالة وسلطة .

٧ - القرن : الحصى في الفئال . الحجاب : غشاء من لحم يجعل بالقلب .

٨ - ولا سقيت قبورهم السحاب : دعاء يريد منه ألا حل ببني نمير رحمه الله .

بلدة في سيرة الشاعر :

شاعر أموي من بني كليب بن يربوع من تميم ، يعرف بجريير بن عطية الخطفي ، ولد في اليمامة ، أيام عثمان بن عفان ، ونشأ في بيت على جانب من لضعة والفقر . لكن جده الخطفي كان شاعراً واسع الاطلاع على اللغة وعلى نساب العرب و اخبارهم ، فتعهد في عنايته . عاش جريير عيشة بدوية ، فرعى الابل والمواشي ، واقام بين البدو في الصحراء ، فانطبع بطابع البداوة . برع في الشعر مديحاً وهجاء ورثاء ونسيباً وفخراً . لكن الاهاجي كانت غالبية لديه لما انبرى له من شعراء العصر يهجونه حتى بلغوا أربعين شاعراً ، كانوا ينهشونه فيرد عليهم جميعاً ويقهرهم وما ثبت له إلا اثنان هما : الفرزدق والأخطل .

اتصل بالبلاط الأموي عن طريق الحجاج بن يوسف الثقفي ، فقرّبه عبد الملك وأنعم عليه ، لكنه لم يجعله شاعره الرسمي بل فضّل عليه الأخطل ، لأنه أكثر إخلاصاً لبني أمية ، اذ كان جريير زبيري الهوى ، ولأن وراء الأخطل قوة تتمثل في بني تغلب . وقد يكون عبد الملك مقت جريراً لأنه خص الحجاج بخير مدائحه . وبعد موت الخليفة الاموي اتصل جريير بأبنائه سليمان ويزيد وهشام ، وبعمربن عبد العزيز وقد توفي عام ١١٠ هـ .

باعث النظم :

كان الهجاء مشتداً بين جريير والفرزدق ، وكان للفرزدق صديق مسن بني نمر اسمه عراة النميري ، استطاع ان يستميل نسيبه الشاعر عبيدة بن حصين المعروف براعي الابل ، ويقنعه بتفضيل الفرزدق على جريير ، وقال الراعي في هذا الصدد :

يا صاحبي دنا الوداع فديرا غلب الفرزدق في الهجاء جريرا

ويمضي جرير الى هجاء قوم الفرزدق ، فيلعنهم ويُبقيح بهم ويعيرهم بالغدر والريّة . وهذا المعنى يظهر وكأنه خفيف الوطأة بالنسبة إلى سائر المعاني الهجائية إذ ثلّبهم بفكرة عامّة هي الغدر والريّة ، ولم يُلحَف في تمثيلها والتفصيل فيها وسرعان ما يرتدّ على خصمه الذي خزي في العرب ، جميعاً ، عندما ضرب بالسيف ، فنبأ بلعن صاحبه وهزّاله . وجرير لا يفتأ يستعيد هذا المعنى ويكرره ليسم خصمه باللعن ، ويُزري به في فخره بشجاعته .

وكان جبن الفرزدق وفشله أوريا في نفسه الحقد والنّقرة ، فجعل يغتاب النَّاسَ ويزوّر عليهم ليُسقطهم الى درك المهانة المتردّي فيه . ومؤدّى كلامه أن ما يسوقه الفرزدق عليه ويهجو به لا يعدو ان يكون اغتياًباً وزوراً .

سادساً - هجاء الرَّاعي النميري وقومه (١٢-١٣-١٥-١٦-١٧-١٨) :
وكنّا قد ألمنا ببعض هذه الأبيات ، في تعرّضنا لفخر الشاعر ، إلا أن الأبيات الأربعة الأخيرة اقتصرت على هجاء النميريين إذ يلعنهم بقوله : « فلا صلى الاله على نمير ، أي أنهم قوم لا تجدر بهم رحمة الله ونعمته ، بل غضبه ونقمته لعظم مآثمهم وشروورهم . ذاك كان أمر الأحياء منهم ، أما الأموات ، فإنه يتمنى أن تجف قبورهم وينقطع عنها السحاب . وقد كان العرب ، منذ القدم ، يستسقون لقبر الميت تدليلاً على الرّحمة والمحبة . أما جرير ، فإنه يستنزل اللعنة على أحيائهم ، فضلاً عن أمواتهم . ثم يعيرهم يعيرهم بالخفّة والطيش ويوازن عقولهم بالذباب . وقد كان الحلم من أعظم المآثر العربية إذ أنه صنو العقل ، أما النميريّون ، فلمهم صعلو الرؤوس . لا حكمة في أعمالهم ولا حنكة في تصرّفاتهم . وهو لا يخرج ، كذلك ، من تسميتهم تيوساً ، متوسلاً ألفاظ البهائم المحقّرة بذاتها ، دون براعة فنيّة ، فهي أدنى الى الشّتيمة .

وينتهي القصيدة بيت إيتحائي شديد الوقع إذ يقول :

فغضّ الطرف إنك من نمير فلا كعباً بلغت ولا كلاباً

تقسيم المضمون : مخاطبة العاذلة :

أَقْلَيْتِي اللَّوْمَ عَاذِلَ الْعِتَابَا وَقُولِي إِنِ أَحْبَبْتُ لَقَدْ أَصَابَا

الغزل :

وَوَجَدَ قَدْ طَوَيْتُ يَكَادُ مِنْهُ ضَمِيرُ الْقَلْبِ يَلْتَهَبُ السَّهَابَا
سَأَلْنَاهَا الشِّفَاءَ فَمَا شَفَّتْنَا وَمَنْتَنَا الْمَوَاعِدَ وَالْحِلَابَا ...

فخر بنده :

أَبَى لِي مَا مَضَى لِي فِي تَمِيمٍ
فَمَا هَيْبَتُ الْفَرَزْدَقِ قَدْ عَلِمْتُمْ
أَعَدَّ اللَّهُ لِلشُّعْرَاءِ مَسْنِي
قَرَنْتُ الْعَبْدَ ، عَبْدَ بَنِي نَمِيرٍ
أَنَا الْبَازِي الْمُدَلَّ عَلَى نَمِيرٍ
وَفِي فَرْعِي خُزَيْمَةَ أَنْ أَعَابَا
وَمَا حَقُّ ابْنِ بَرُوعٍ أَنْ يَنْهَابَا
صَوَاعِقُ يُخَضِّعُونَ لَهَا الرُّقَابَا
مَعَ الْقَيْنَيْنِ إِذْ غُلِبَا وَخَابَا
أَتَحْتُ مِنَ السَّمَاءِ لَهَا انْصَابَا

فخره بقومه :

فَلَا وَأَبِيكَ مَا لَاقَيْتُ حَيًّا
وَمَا وَجَدَ الْمُلُوكُ أَعَزَّ مِنْهَا
كَبَّرُوعٍ إِذَا رَفَعُوا الْعُقَابَا
وَأَسْرَعَ مِنْ فَوَارِسِنَا اسْتِلَابَا ...

هجاء الفرزدق وقومه :

سَتَعْلَمُ مِنْ يَصِيرُ أَبُوهُ قَيْنًا
أَلَا قَبَحَ إِلَهُ بَنِي عَقِيلٍ
لَقَدْ خَرَّيَ الْفَرَزْدَقُ فِي مَعْدٍ
فَمَا هَيْبَتُ الْفَرَزْدَقِ قَدْ عَلِمْتُمْ
وَمَنْ عُرِفَتْ قَصَائِدُهُ اجْتِلَابَا
وَزَادَهُمْ بِغَدْرِهِمْ ارْتِيَابَا
فَأَمْسَى جَهْدُ نُصْرَتِهِ اغْتِيَابَا
وَمَا حَقُّ ابْنِ بَرُوعٍ أَنْ يَنْهَابَا

هجاء الراعي وبني نمير :

قَرَرْتُ الْعَبْدَ ، عَبْدَ بَنِي نَمِيرٍ
أَنَا الْبَازِي الْمُدْلُ عَلَى نَمِيرٍ
فَلَا صَلَّيْتُ إِلَاهَ عَلَى نَمِيرٍ
وَلَوْ وَزَنْتُ حُلُومَ بَنِي نَمِيرٍ
فَصَبْرًا يَا ثُبُوسَ بَنِي نَمِيرٍ
فَغُضَّ الطَّرْفُ إِنَّكَ مِنْ نَمِيرٍ
مَعَ الْقَيْنِينَ إِذْ غُلِبَا وَخَابَا
أَتَيْتُ مِنَ السَّمَاءِ لَهَا انْصِبَابَا
وَلَا سَقَيْتُ قُبُورَهُمُ السَّحَابَا
عَلَى الْمِيزَانِ مَا وَزَنْتَ ذُبَابَا
فَإِنَّ الْحَرْبَ مُوقِدَةٌ شِهَابَا
فَلَا كَعْبًا بَلَّغْتَ وَلَا كَلَابَا

أولاً — مخاطبة العاذلة : (١) — وقد اقتصر من ذلك على البيت الأول في المطلع وفقاً لسنة قديمة في الشعر يخاطب فيها الشاعر صاحبة موهومة ليظهر إسرافه في أمر يفاخر به كشرب الحمرة أو أنفاق المال أو المخاطرة في القتال أو الدنف في الحب . والفرزدق يخاطب عاذلته أن تكف عن لومه في الهجاء ، إذ أنه لا يطبق التغاضي عمَّن يتعرضون لهجائه وثله . وهو يبدو . في هذا المطلع ، وكأنه ينقض على خصمه وينبزي للقتال ، فيما تشبعت عاذلته بتلابيبه لتمنعه عما هو مقبل عليه .

ثانياً — الغزل (٢ — ٣) : واجتزأنا منه بيتين للتمثيل والتدليل ، وقد شهر جرير بمطالعه الغزلية لما تنطوي عليه من رقّة وعذوبة . وفي هذا المطلع يصف الوجد الذي يعانيه ويضمّره ، والذي لا يزال يلتهب التهاباً ويتأكل تأكلاً . والشاعر لا يضمّر وجده إلا لحريره فيه مجرى العفة والحياء ، يكاتمته وإن كان يلقي منه أشد أنواع العذاب .

ويبدو في البيت التالي وقد باح بوجده . إذ أعيا عن احتمالته وكتمانه ، إلا أن صاحبتة ، كاذبته وخادعته ، بدلا من أن ترق له به . وببدو أنها فتاة مدلّة لعوب إذ أنها لا تحجم عنه ولا تصد ، بل تقبل عليه وتمنيه الأمان . لتحجي أمه ، ثم لا تعتم أن تخلف .

والتجربة التي عبر عنها في هذين البيتين منهوكة ، مستفدة في تقليد الغزل
وان كان الشاعر قد خلع عايتها بعض الرقة في العبارة .

ثالثاً - فخره بنفسه : (٤ - ١٠ - ١٢ - ١٣ - ١١٤ -) : ويستهل هذه
المجموعة من الابيات بذكر مآثره في بني قومه ومن إليهم ، دون ان يعدّد
تلك المآثر التي يزهو بها ، إلا أنه يُقدّر أنها تبيح له التفاخر وتصونه من العيب .
ولعله يشير الى مآثر اجداده من قوله : « أبى لي ما مضى في تميم » ، قارناً بذلك
الفخر الذاتي والفخر القومي أو مستمداً فخره من قومه وأحلافهم .

ثم يباشر الفخر الذاتي الصرف منذ البيت الحادي عشر ، إذ يقول :
أعدّ الله للشعراء منسي صواعق يُخضعون لها الرقابسا
وهو يفخر بشعره ، كالمثني ، فيما بعد ، ويمثله بالصواعق التي تنتقض
على خصومه . وجريير لا يخص شاعراً من الشعراء ، بسل يجمعهم كسافة
« للشعراء » فكأنه يضع نفسه فوقهم ، لا يطيقون معارضته والوقوف له .
ويتضاعف الفخر فيما نتمثل ما يحلّه بهم ، إذ انه يبدّدهم ويصرعهم ويخلّتهم
أشلاء متناثرة .

وإثر هذا الفخر العام يُعين أسماء الشعراء الذين يعرض لهم ، فإذا هم
ثلاثة مم كبار معاصريه : الرّاعي النُميري والفرزدق والأحطل ، ولا يقتصر
على ذكرهم بل يُنمي إلى الأوّل العبودية ويدعو الآخرين « القينين » ويقول
أنه تفوّق عليهما وجعلهما يخيان ويفشلان .

وتعاضم سورة الفخر بنفسه ، فيتشبه بالبازي الذي ينقض على النُميريين .
وتمثله بالبازي له وجه في التدليل على علوّه وتحليقه في الأجواء العالية النائية
فوق سائر الناس ، وله وجه آخر في الانقضاض الذي يثير الرعب في خصومه
ويدعهم كفريسة هيّنة له أو كاحدى الزّواحف أو ما الى ذلك ممّسا تُصيبه
الطيور الكواسر .

ويستطرد في البيت التالي الى وصف انتفاضه وما يخلفه في عدوه ، فهو ينشِب فيه مخالبه ويهتك أحشاءه ويمزّقها تمزيقاً . ومؤدى الصورة أنه يتلب عرضه ويهتكه ويدعه معقراً الكرامة ، لا حياة له في الناس .

رابعاً - فخره ببني قومه (٦ - ٧ -) : ويتدنى فخره ببني قومه في غلوائه وحماسه عن فخره بذاته ، دون أن يقل عنه عتوّاً . فقومه لا يُجارون في القتال ، لا يُواجهون القبائل والأرهاب ، بل الدّول والممالك ، يُجهزون عليهم ويسلبون أموالهم وخيراتهم . وذكره للملوك في هذا المقام لا يعدو الاسلوب التقليدي الذي انتهجه من قبل عنزة وعمرو بن كلثوم في تعظيم الخصم للتعظيم في الانتصار عليه . فعنزة يصف خصمه المدجّج الذي يكره الكماة نزاله ، ويُجهز عليه بضربة قاضية ، متفاخراً بالانتصار على الأبطال المروّعين . وعمرو بن كلثوم يقول :

وسيد معشر قد توجّوه بتاج الملك يحمي المحجرين
تركنا الخيل عاكفة عليه مقلدة أعنتها صفونا
ويقول أيضاً : « وأبنا بالملوك مصفدينا » ولا يعدو فخر جرير هذا المنحى الذي يستمد المنتصر فيه بطولته من بطولة خصمه المهزوم .

خامساً - هجاء الفرزدق وقومه (٥ - ٨ - ٩ - ١٠) : وفيه يعيّر الفرزدق بصناعة الحدادة التي قيل إن بعض أجداده عمل فيها ويعيّر به باجتلابه الشعر من سواه ، أي أنه ينزع عنه الفضيلتين الكبيرتين اللتين كان يفخر بهما : نجابة الأصل والعبقريّة الشعريّة . وكان الفرزدق يتفخر بأجداده أيّ فخر ويمثل عزّهم بالجلال العالية والذرى والأطواد والأشجار الباسقة على ما دونها . ولكي يُسفّه جرير فخره وينقُضه تغافل عن مآثر الدارميين وذكر صناعة بعضهم . أما ما يدّعيه من تفوق في الشعر ، فان جريراً ينقضه اذ يجعله كلاماً مسلوباً ومستعاراً . فالهجاء بذلك هو هجاء نقض وتسفيه .

فلما التقى جرير الراعي النميري عاتبه على ذلك . ويبدو أن كلاماً جافياً قد دار بينهما ، وأهان ابن الراعي جريراً . فغضب لذلك غضباً شديداً . وفي اليوم الثاني جاء الى المربد والقي امام جمع غفير من الناس قصيدته التي يهجو فيها كلا من الفرزدق والراعي وبني نمير . وكان لها من الوقع والتأثير ان دارت على شفاه الناس وتناقلوها قاصياً عن دان ، فأمضت بني نمير وخفضت من شأنهم بين القبائل ، ووصمتهم بالعار حتى صار الواحد منهم ينتسب الى غير قبيلته كي لا يعير بأبيات جرير . ولا سيما بقوله :

فغض الطرف ، إنك من نمير فلا كعباً بلغت ولا كلاباً

ومنذ ذلك الحين سميت القصيدة بالدامغة .

إيجاز المضمون : استهل الشاعر بمقدمة غزلية . وفقاً لما هو مأثور في المطالع بعد أن مهد بيت يخاطب فيه عاذله موهومة ، لا تزال تردعه عمّا هو مقيم عليه . ويباشر الغزل بوصف وجده وما يكابده فيه من نار العذاب ، فصاحبته لا تواصله ، بل إنها تواعده وتخلف الوعد . ثم يشرع بالفخر بمآثره العديدة في بني قومه ويهجو الفرزدق بجده القين ، واستلاب قصائده من الآخرين ، ويعود الى التفاخر بجده العالي القباب . فقومه يتصدون للملوك بخيلهم السريعة وفرسانهم الذين ألفوا ساب الأعداء ، وكما فخر بني قومه . فإنه يهجو قوم الفرزدق بالغدر والريبة ليعود الى التنديد بخصمه الفرزدق في خزيه بين القبائل واغتيابه للناس ، ويفخر بامتناعه عن الخوف والتروع منه ، إذ أنه لا يزال ينقض على الشعراء بأهاجيه الشبيهة بالصواعق . فقد أجهز على خصومه وخلف بني نمير أشلاء ومزقا إذ انحدر عليهم كالبازي . ويلعن ، من ثمة . النميريين أحياء وأمواتاً ، ويمثل عقولهم بمثل عقول الذباب لخفتها وهزالها ويدعوهم بالتيوس في حمقهم . وينهي القصيدة بيت مأثور إذ يقول :

فغض الطرف ، إنك من نمير فلا كعباً بلغت ولا كلاباً

ووجه الهجاء في هذا القول أنه اسم الثُميريين غدا يحمل معنى الزراية
والشتمية بذاته ، فاذا قيل لا مريء إنه نُميري ، فكأنه شتمه وكال له أقبح
أنواع السباب .

مُخَلَّصَةٌ حَوْلَ الْمُضْمُونِ : تنتمي هذه القصيدة الى فنون أدبيّة ثلاثة ، على
الأقل ، طغا عليها الهجاء ، في بعض جوانبها . فهناك فن الغزل وفن الفخر
وفنُ الهجاء ، واذا كان الأول قد ورد كقُدِّمة ، فان الفنَّين الآخرين جاءا
متلازمين ، متداخِلين ، يقوِّي أحدهما الآخر . ففخر جرير بنفسه كان ينطوي
على تحقير لخصمه .

الطبائع الفنية :

أ — اللفظة المفردة : وقد جاءت بعيدة عن التقعرُّ والوعورة ، سيّالة ،
خفيفة تحمل معناها المباشر بذاته . فهي ألفاظ هجائية أو غزليّة أو فخرية ،
وفقاً للموضوع الذي يتصدى له بها . ففي بيتي الغزل ألم بالألفاظ التالية :
« وجد — ضمير — قلب — التهاب — المواعد — الشفاء » وهي ألفاظ تحمل معنى
العشق بذاتها بين الشوق والعذاب والكتمان والداء . وفي مقام الفخر يتوسَّل
ألفاظ « أبى ، تميم — أعزّ — أسرع — فوارس — صواعق — يُخضعون لها
الرقابا — البازي — المدل — مخالب — هتك » وهي ذات معانٍ فخرية تنبعث
وتفيض من الألفاظ ذاتها .

وأظهر ما يبدو ذلك في مقام الهجاء ، إذ حشد فيه الألفاظ المزرية بطبيعة
دلالتها أمثال : « القين — إجتلاب — قَبَسَح — غدر — ارتياب — خزي — اغتيال
يُخضعون الرقاب — العبد — غُلْباً وخابا — فلا صلي — ولا سُقيت قبورهم —
ذباب — تُبوس — غض الطرف » ، واذا ما نظرنا فيها وأحصيناها لوجدنا
أنه لم يدع فيها مثلبة من المثالب ولم يغفل عن أي معنى من معاني الإزراء .

ب — العبارة : وقد تردّد فيها على الصيغ التالية :

- الأمر : أقلي اللوم - وقولي إن أصبت .
- القسم : فلا وأبيك ، ما لاقيت حياً .
- أفعل التفضيل : وما وجد الملوك أعزَّ منّا وأسرع من فوارسنا .
- الاستفهام : ألا قبّح الاله بني عقال .
- تواسيح جناسيّة : سألناها الشفاء ، فما شُفينا - يلهب التهابا - أبى لي ما مضى لي .
- وقد اقتضيت هذه الأساليب عليه بطبيعة المعاني التي يعالجها وفقاً لسياق التجربة وتطورها .
- تكرار بعض الالفاظ : وبخاصة لفظة « نَمير » : عبد بني نمير - المذلّ على نمير - فلا صلى الاله على نمير - ولو وزنت حلوم بني نمير - فصيراً يا تيوس بني نمير - فغض الطرف إنك من نمير .

أساليب التّجسيد :

- ١ - التشبيه : ولم ينصرف الشاعر إليه انصرافاً خاصاً بلإلزام من طبيعة موضوعة القائم على المعاني بدلاً من الأوصاف ، ومنه :
 - فما وأبيك ، ما لاقيت حياً كبيربوع ، إذا رفعوا العقابا .
 - أنا البازي المطلّ على نمير .
 - فصبراً يا تيوس بني نمير .
- ٢ - الكناية : وقد توسّل بها أكثر من التشبيه ، محوّلًا أفكاره إلى صور ، كقوله :
 - « يكاد منه ضمير القلب يلهب التهابا » : للتدليل على شدّة العذاب .

- ما لاقيت حيّا كيربوع ، إذا رفعوا القبابا : للتدليل على القتال .
- أعدّ الله للشعراء مني صواعق : للتدليل على شدّة الهجاء .
- إذا علقت مخالفه بقرن : أصاب القلب أو هتك الهجاء : تمثيلاً لهضم الثلب والاقذاع .
- ولا سقيت قبورهم السحابا : تعبيراً عن الأرزاء واللعنة .
- ما وزنت ذبابا : تمثيلاً لزال عقولهم وخفتها .

الغزل

نموذج

من شعر عمر بن أبي ربيعة : أمن آل نعم

العوامل المؤثرة في شخصيته وشعره :

أولاً : نشأته المترفة : كان معاوية وسائر الامويين يُغدقون الأموال الطائلة على قُرشي الحجاز ، ليصرفوهم بها الى اللهو عن السياسة . وقد كان عمر ينتمي الى قريش في أسرة ثرية مُنعمّة ، تدلله والدته وتنفحه بالطيب وتُعنّى بلباسه ، وتفيض عليه بحنانها ، إثر ترمّلها . فنشأ ، من جراء ذلك ، نشأة انثوية ولجت الى ضميره وارهفت حواسه وغرائزه . وعندما شبّ مضى في حياته الناعمة المترفة وظل يتطيب بالطيب ويتحلّى بالحلي ويتفرّغ للهو ومحادثه النساء ومهابتهن . وإنما نود أن نخلص من ذلك الى ان عُمر نشأ كليفاً بالجمال في مظهره الحي المائل مثول الفتنة ، يخلب الحواس ويثير النفس ولا يعدو فيه هذه الحدود الى ما دونها من هموم الروح والجمال الذي لا تحتضنه ولا تطالعه الحواس .

ثانياً : طبيعته الانثوي : ان قيام الشاعر في كنف والدته المُدُنفة به ، المُتفرغة له عمّاً دونه ، كما ان إيثاره باللباس المزخرف المترف والزينة والطيب ، ان ذلك خلف فيه طبعاً أنوثياً ، أو رغبة في مشاهدة الاشياء والتمتع بمشاهدتها من الخارج . فالطيب يُخاطب الحواس ويثيرها والحلي تخلب الناظر بجملة مباشرة

لا غور لها ولا بعد نفسياً . وقد تطبّع ، واعياً وغير واع ، بهذه الطبيعة ، فجعل لا يطلب له إلا المرأة المنعمة ، الرخية ، ينظر اليها ويضطرب لها كتمطعة من الحلي أو كمشهد من مشاهد الزينة ، يصف وجهها ، وزينتها ولباسها وحركاتها وإقبالها وإدبارها . ولسنا نشهد في شعره تلك الغريزة المتلمّظة المتكلمة التي تلامس جسدها ملازمة حارة ، كما هو شأن امرئ القيس ودأبه . لقد كان عمر شاعر الفتنة ، يطلبها في المرأة ، كرمز لها ، وكتجسيد للحياة المتعافية التي لا تشكو عاهة أو فقراً أو همماً ، بل هي رمز للحياة التي ألفها ونعم بها والتي لا تطيب له حياة من دونها . ويخيل إلينا أن عمر لم يكن شاعر الرّجولة والغريزة والمجون ، كما هو مأثور عنه بل ان امرأ القيس اختص بمثل ذلك دونه . لقد وقف من المرأة موقف الاعياء والعنائة . يراودها ولا يواقعها . يشخص امام جمالها ولا يفتضه او يفتحمه .

ثالثاً : اعجابه بجماله وافتخاره به : ويبدو أن عمر كان جميل الطلعة ، تضاعف جماله بالطيب والزينة وغدا يُقبل به على المرأة ، ليغرر بها ويسلبها ، متعاضداً بذلك كأنه ألم بمأثرة أو فاز بما يُظهر تفوقه على الآخرين ، واستتبع ذلك في نفسه وبالتالي في شعره . تعبيراً عن عشق المرأة له . بدلا من عشقه لها . هي مولعة به . تقتفي أثره ، وتستطلع أخباره وتقبل عليه وتواعده ، وتفر من أهلها وحرّاسها ، أو تختلي به خفية عنها . وهذا الغزل المعكوس أثّر عند امرئ القيس ، وهذا يفسر لنا تعدّد حبيباته وتنقله في حبهن .

رابعاً : امتناعه عن اعتناق النورسية : لم يعتنق عمر النورسية ، ولم يتغن بها وقد تحولت نزعة الفخر لديه من منازل النساء ، وكما يتغن الشاعر ببطولته في كسر الأعداء والتنكيل بهم ، فان عمر يفخر فخره إذ تستسلم له إحدى النساء وتتغرر به وتقبل عليه ملهوفة ، مشغوفة . لهذا غلبت نزعة الفخر الغزلي على شعره .

باعت النظم : يقص الشاعر هنا إحدى مغامراته في إطار من الذكري والوجد

مستعيذاً ما جرى له عندما اقتحم على إحدى صواحيه في مخدعها ، وفاجأها .
وهو أمر ماثور في شعره .

إيجاز المضمون : استهل بمقدمة غنائية في ذكر أمره ، مع نعم ، بين إقبال
وإدبار ، وقرب ونأي يحول بينهما الاعداء والاقارب . ثم يقص ما جرى له
ليلة ذي دوران ، عندما دخل عليها بعد ان غاب القمر واخمدت الأنوار ،
فحياتها ، فارتعدت ، ثم اسلست قيادها له واقبلت عليه . وبعد ان يصفها في
ابيات . يعرض لامر النجاة من مخدعها ، وبعد لأي وخرج ، يخرج لابساً
رداء نسائياً بين شقيقتيها .

تقسيم القصيدة :

- ١ - مقدمة غنائية : : ١ - ٧
- ٢ - بدء القصيدة ٦ - ١١
- ٣ - الحوار ١٢ - ١٧
- ٤ - عودة الى الغنائية : ١٨ - ١٩
- ٥ - وصفها ٢٠ - ٢٢
- ٦ - عنمة النجاة وحلها : ٢٣ - ٤٠

١ - مقدمة غنائية :

أمن آل نعم أنت غادٍ فمبكرُ غداة غدٍ أم رائحٌ فمهجّرُ^١
لحاجة نفسٍ لم تقل في جوابها فتبليغٌ عذراً ، والمفالة تُعذّرُ^٢

١ - الغادى . السائر غدوة أى دن المحر ودارع الشمس . الراح : السائر في العشي . في آخر
الدهار المحر . السائر في الحاضر . وهي اسداد اخر طهرأ .

٢ - نهر . دباع اندر .

تهيمُ الى نعمٍ ، فلا الشملُ جامعٌ ، ولا الحبلُ موصولٌ ، ولا القلبُ مقصيرٌ ١
ولا قُربُ نعمٍ ، إن دنت ، لك نافعٌ ولا نأيُّها يُسلي ، ولا انت تصبيرٌ
إذا زرتُ نعماً لم يزل ذو قرابةٍ لها ، كلما لاقيتها ، ينتمـرُ ٢

٢ - بدء القصة :

وليلةَ ذي دورانٍ جشمتني السرى وقد يجشم الهولَ المحب المغررُ ٣
فبت رقيباً للرفاق على شفاً أحاذر منهم من يطوف ، وانظرُ ٤
فلما فقدتُ الصوت منهم ، وأطفئت مصابيحُ شُبَّت بالعشاء وأنور ٥
وغاب قُمير كنت أهوى غيوبه وروحُ رُعيانٍ ، ونومُ سُمَر ٦
وخفض عني الصوتُ ، أقبلتُ مشيةً الحُباب ، وشخصي خشية الحي أزور ٧
فحييتُ إذ فاجأتها ، فتولَّهت وكادت بمكنون التحية تجهر ٨

٣ - الحوار :

وقالت ، وعضت بالبنان : فضحتني ! وأنت امرؤ ميسورٌ أمرك أعسرُ !

١ - المقصر : المتنع .

٢ - ينتمر : يشبه بالنمر في غضبه .

٣ - ذو دوران : موضع . جئتم : كلف ، حمل . السرى : السر في الليل . المغرر الذي يغرر بنفسه ، أي يعرضها للهلاك .

٤ - الشفا : حرف الشيء وحده ، ولعله يعني : سفا المرتع .

٥ - شبت : انفتت . العشاء : بعد المغرب . الأنور : البراق .

٦ - القمير : القمر الصغير . ولداً أراد به احتقاراً لأنه كان يهدده بنفصحه . السمر : الساهرون المتحدنون ليلاً .

٧ - الحباب : الحية . أزور : ماثل ، أعرج : يقول : انه منى منكساً ، معوجاً كالخبيذ نحو من النوم .

٨ - تولت : حزنّت شديداً وخافت .

أريتكَ اذ هنا عليك ، ألم تخف رقيباً ، وحولي من عدوك حُضراً ١؟
 فوالله ما أدري : أتعجيلُ حاجةٍ سرت بك ، أم قد نام من كنت تحذر؟
 فقلت لها : بل قاذني الشوقُ والهمى اليك ، وما نفسٌ من الناس تشعر
 فقالت ، وقد لانت وأفرخ روعها كلاكَ بحفظ ربك المتكبر ٢
 فأنت ، أبا الخطأبِ ، غير مدافع عليّ أمير ، ما مكثت ، مؤمّر

٤ - عودة الى الغنائية :

فيا لك من ليلٍ تقاصر طولُـه وما كان ليلى ، قبلَ ذلك ، يقصرُ
 ويا لك من ملهىٍ هناك . ومجلساً لنا ، لم يكدره علينا مُكدرُ

٥ - وصفها :

يَمُجُّ ذكي المسك منها مُقبِلٌ نقيّ الثنايا ، ذو غروبٍ ، مؤشّرُ
 تراه ، اذا ما افترّ عنه ، كأنه حصى بردٍ ، أو أفعوانٍ منورٌ ؛
 وترنو بعينيها إليّ ، كما رنا إلى ظبيةٍ ، وسطَ الحميلةِ ، جؤذره

٦ - عقدة النجاة وحالها :

فلما تقضى الليلُ إلا أقلّه ، وكادت توالي نجمه تنغـوراً

١ - ارباب ، بمعنى : فل ، أنس ، الحسر : جمع الحاضر ، وهو الهي المتكلم .

٢ - أفرخ روعها : ذهب رعبها . كذلك ، أي كذلك : سرسك .

٣ - يمح : يرمي به . المدلى . الندم . الغروب : جمع الغرب ، وهو آذر الربيع . المؤسر :
 الذي أسرب أسنانه أي حررت وحررت أطرافها .

٤ - المنور : الذي دهره .

٥ - الحميلة : الشجر الخيزر الملب . الجؤدر : ولد البهرد الوحش .

٦ - تنغور : تنحدر ، نجيب .

أشارت بأن الحبي قد حان منهم فما راعني إلاّ منادٍ : « ترحّلوا ! »
فلما رأت مَنْ قد تنبّهَ منهمُ فقلت : أباديهم . فلمّا أفوتهمُ ،
فقلت : « أتُحقّقاً لما قال كاشحٌ فإن كان ما لا بدّ منه ، فغـيرهُ
أقصرُ على أختي بدءَ حديثنا لعلّهما ان تطلّبا لك مخرجاً
فقامت كئيباً ، ليس في وجهها دمٌ ، فقالت لأختيها : « أعيّنا على فتى
فأقبلنا ، فارتاعنا ، ثم قالتا : فقالت لها الصغرى : « سأعطيه مطرفي
يقوم فيمشي بيننا مُتَنكِّراً فكان مجنّتي دون مَنْ كنتُ أتقي
فلما أجزّنا ساحة الحبي قلن لي : أما تتقي الأعداء ، والليل مُقمر^٩

هُبوبٌ ، ولكن موعدٌ لك عزّور^١ وقد لاح معروف من الصبح اشقر
وايقاظهم ، قالت : أشيرُ؟ كيف تأمر؟
ولمّا ينال السيفُ ثأراً فيثأر^٢ علينا ، وتصديقاً لما كان يُؤثر^٣؟
من الأمرِ أدنى للخفـاء وأستر - وما لي من أن تعلمنا مُتأخّر -
وأن ترحّباً سرباً بما كنت أحصر^٤ . من الحزن تَدري عِبرةً تتحدّره
أتى زائراً ، والأمر للأمر يُقدّر^٥ « أقليّ عليك اللوم ، فالخطب أيسر^٦ »
ودرعي ، وهذا البُرد ، ان كان يحذر^٧ فلا سِرّنا يفسو ، ولا هو يظهر .
تلاّث شخصوس : كاعبان ومُعصر^٨ أما تتقي الأعداء ، والليل مُقمر^٩

١ - ولكن موعد عروز : لم تنس وهي في ذلك الموقف الدقيق ان يضرب له موعداً ، فغاب :
« سنجتمع في عزوز » وهو موضع

٢ - اباديهم : أبارزهم . أفوتهم : اسبغهم ..

٣ - الكاشح : العدو الذي يعطن العداوة . يؤثر : يعرف .

٤ - السرب : الصدر . احصر : اضيق .

٥ - ليس في وجهها دم : كتابة عن خدونها . تدري : يدرف .

٦ - افلي عليك اللوم : حففي عنك .

٧ - الدرع : قميص او ثوب تلبسه المرأة في بيتها .

٨ - المجن : الثرس . الكاعب : الفتاة التي تهد صدرها . المعصر . المرأة المدركة .

٩ - السادر : الذي يسير ولا يثني . ترعوي . تكلم عن الجهل .

وقلن : أهذا دأبك الدهر سادراً ؟ أما تستحي ؟ أو ترعوي ؟ أو تُفكر
إذا جئت فامنح طرفَ عينيك غيرنا لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

تحليل ودراسة : أ — حول المضمون :

أولاً : مطلع وجداني : ١ - ٧

لعل المطلع كما أسلفنا هو مطلع وجداني ، فيه لطفة الحنين والنداء البعيد ،
فكأنما اشتملت على الشاعر الرؤيا ، ومزق البعد ما كان يستتر به من كبرياء
وعنجهية ، فاذا هو يعترف حاملاً قلبه الجريح بين يديه ، ومعلنًا للناس تفطره
ووحشته .

لقد بدأ الشاعر في هذه الأبيات بالتساؤل متغنياً فيها تغنياً ، وترد « نعم » في
أعماق ذلك الغناء ، كالإيقاع البعيد ، القاتم فيما وراء الانغام الظاهرة . فقد
ذكرها أربع مرات ، كما توصل بكثير من الضمائر التي تعود إليها ، متحدثاً
بوجده واشتياقه وبراحه .

وذلك يخالف ما شاع عن عمر . فهو يهيم الى نعم متعذباً ، شقياً للقائها ،
ولا خلاص له من شقائه إلا أن يلتقي بها ، أو أن يسلوها ، وهذان الأمران
يستحيلان عليه : « فلا الشمل جامع ولا القلب مقصر » . وقد لبث متمزقاً يحزر
ويمد بين ما يريد أن يحققه وبين ما يجبر عليه . العقل يدرك أن ما يقوم به عبث
لا جدوى منه . انه ضلال ، ولكن القلب لا يرعوي بل ينزع خلاف ما يريد
ويجعله يحب مرغماً مقسوراً . وقد تحدث كثير من الشعراء بهذا المعنى . يقول
أحدهم :

« لقد عاهدتني يا قلبُ أني إذا ما تبتُ عن ليلي تتوبُ »
«فها أنا تائبٌ عن حبِّ ليلي فما لك كلما ذكرت تذوبُ؟»

وجملة القول ، ان عَمَر يعبر هنا عن واقع نفسه ، أي عن جبرية القلب دون ان يعلم . لأنه كان ينقل شعوره بإخلاص . والشاعر ، بعد ، ليس عالماً يفسّر الأشياء ويقتننها بل يكتنفي باعلان معاناته . لذلك قال عمر إن قرب نعم لا ينفع والبعد عنها لا يسلي وقلبه لا يقوى على الصبر . أما شقاؤه بقربها فيعلله بقوله :

إذا زرتُ نعماً لم يزل ذو قرابةٍ لها كلما لاقيتها ينمّرُ
إن قريب نعم يمثل بالنسبة لعمر وجه شقائه ، أو وجه الواقع الذي يشقى به ومهما يكن فإن الأبيات الأولى هي أبيات غنائية ، كالانغام الغامضة التي تتقدم المسرحيات ، والتي توحى بجوها دون ان تفصلها .

ثانياً : النزعة القصصية ٦ - ١١

بعد هذه المقدمة ، يلجج الشاعر الى رواية قصته مع نعم حيث تغدو القصيدة مزيجاً من المسرحية والرواية في شكل شعر مشوب بكثير من الشجو . ولعل قوله « وليلة » هو استهلال لتلك القصة التي تكاد لا تختلف عما نعرفه في الاقصوصة المعاصرة ، إلا بروح الاسلوب الداخلي . فالاقصوصة المعاصرة تعنى بتحليل نفسية الأشخاص وتكون العقدة ازمة في النفس ، في تقرير مصيرها . وتكون الحوادث مطيئة للتعبير عن النفس ، ونتيجة للحالة النفسية . أما أقصوصة عمر هنا ، فهي أقرب الى جو الحكاية . لأنه قلما يُعنى بتحليل نفسيته ونفسية حبيبته تحليلاً انسانياً جذرياً ، وإنما يغشى سطح الأشياء ومظهرها الخارجي كاسياً مأساته بجوٍّ من الطرافة النادرة التي ترفّه عنا وتستخفنا أكثر مما تضعنا في قلب الفجعة .

ان الحوادث تكثر في شعر عمر ، فكأنها قصة يعظم تأثيرها في الناس ، لأنهم يصحبونه في مغامراته ، متربصاً تربص الخلد ، أو منسللاً انسلاال الحجاب .

ولكن الشعر ليس حادثة غريبة أو رواية ، وإنما هو لحظة شاملة ، كليّة ، متحدة تشرق في النفس إشراقاً ، تزول معه الحوادث ويصبح الشاعر كأنما اعتراه فيض ، أو كأنما يهذي بمعاناته . وشعر عمر بذلك أقرب الى قصة عنبرة ، والف ليلة وليلة ، اللتين تخالمان في الشعب لأنهما تؤلفان طبيعته التي تحب الانفعال القوي .

ثالثاً : مشاهد مسرحية وحوار : ١٢-١٧

وكما شهدنا في قصيدته حوادث قصصية ، فإننا نشهد كذلك مشاهد مسرحية : « فحييت إذ لاقيتها فتولّمت وكادت بمكنون التحية تجهرُ » « وقالت ، وعضّت بالبنان : فضحتني وأنت امرؤ ميسورُ أمرِكَ أعسرُ » ففي هذين البيتين نشهد حواراً مسرحياً أبدعت نعم في تمثيل مشاهدته خلال تولّتها وعضها على بنانها الذي يمثل الواقعية في قصائد عمر . ومن ثمة يستمر الحوار بقوله :

« فوالله ما أدري أتعجيل حاجةٍ سرت بك أم قد نام من كنت تحذرُ » « فقلت لها : بل قادني الشوق والهوى إليك وما عين من الناس تنظرُ »

هنا ينتهي المشهد المسرحي وهو شبيه بفلذات من المسرح الرومنطقي حيث يبدو الحبيب كأنما يحمل قلبه المعذب بين يديه ويقدمه الى حبيبه . لكن هذا المشهد سرعان ما يقع عليه الستار ، ويبقى الشاعر وحده ، بعد ان خرجت نعم ، فلا تعود القصيدة مسرحية ، بل غنائية تتحدث بوجد النفس :

« فيا لك من ليلٍ تقاصر طولُسه وما كان ليلى قبل ذلك يقصرُ »

ان الشاعر يمازج ، اذاً ، بين القصص المسرحي وبين الوجدانية الغنائية . وفي الحالين ، جميعاً ، يعرض للخطوط الساطعة على أفق الأشياء ، دون ان ينند الى روحها .

وبعد . فأننا نتساءل عن مظاهر المجون في هذه القصيدة وقد طالما شُهر به عصر . والواقع ، انه يلم هنا بشيء كثير منه ، ولكن هذا المجون ذو جناح مستور . فهو يتحدث عن قصر ليله ، ولا يفصل الأسباب التي جعلته يقصر دون سائر الليالي . ولكن المرء يتمثل ما غص الشاعر عن ذكره . فهمسو لا يذكر خلال القصيدة الا مرور الزمن دونهم باللهو . وهذا أبسط المجون ، فكأن عمر شهر به أكثر مما واقعه ، لأن القصيدة التي نحن بصددتها تعتبر نموذجاً لشعره الغزلي وهي ، بالرغم من ذلك ، شفافة تمثل شيئاً من الوجد الذي لا يشتد ويقسو كما نشهد في شعر جميل وان كان فيه كثير من التحرق والعذاب .

رابعاً : الحبيبة التقليدية : ٢٠-٢٢

غير ان الشاعر يأبى عليه طبع الشعر ، عصر ثذ ، إلا ان يؤدي فريضة التقليد ، فيصف حبيبته بفضائل كما عرفت تماماً في الشعر الجاهلي :

« يمج ذكيَّ المسك منها مقبَلٌ رقيقُ الحواشي ، ذو غروبٍ مؤشِّرُ »
« يرف اذا تفر عنه كأنه حصي بردٍ أو اقحوانٍ منورُ »
« وترنو بعينها إليَّ كما رنا إلى ربربٍ وسط الحميلة جؤذرُ »

هذه أبيات ثلاثة أدى بها فريضة التقليد ، وحوّل بها نعماً من امرأة ذات وجد وحنين وعدوبة ، الى دمية تشخص فيها ملامح المرأة الجاهلية ، جميعاً . إن نعم كما أسلفنا ، مراراً ، هي ليلي وهند وفاطمة وزينب وخولة ، ثغرها يشبه ثغرها ، تماماً . فهو يتضوع بالمسك ، مفلج تفر عنه كالأقحوان المزهر أما اذا التفتت ، فهي ترنو بعينين شبيهتين بعيني الجؤذر الذي يلتفت الى قطع البقر الوحشي . وهكذا فانه نظم هنا نظماً ما سلف ان ابتدل في الشعر الجاهلي ، فكأن الغزل ذاته . وهو أكثر الأنواع الأدبية الأموية تجسداً . لبث مشوباً بالتقليد الذي حوله الى شبه معادلة لا جذوة فيها ولا وجد أو ابتهاج وراءها .

بذلك تحوّل الشاعر من رسّام الى مصوّر ذي عدسة جافة ، لا مبالية ، ترنو الى الاشياء وتستعيدّها . فكأنّها تنسخها نسخاً .

فهذه الايات الثلاثة هي امتداد للمجاهلي القديم في الأموي الجديد وفقاً لسنة الأشياء التي تكاد لا تموت حتى تبعث أو يبعث بعضها بشكل جديد آخر .

خامساً : عودة الى الموضوع : العقدة والحل : ٢٣-٤٠

بعد هذا الوصف الذي عرض في القصيدة يعسود الشاعر ، فجأة ، الى الموضوع الذي انقطع عنه :

« فلما تقضى الليل الا أقله وكادت توالي نجمه تنغور »
« أشارت بأن الحيّ قد حان منهم هبوب ولكن موعدك عزور »

وهكذا ، نراه تجاوز بسرعة أو خطف خطأً بملاحظة تحوّلت بها القصيدة الى الرواية والقصص . ولكننا ما زلنا نتلقف الحوادث أحدها بعد الآخر . دون أن نوفي الى العقدة . فقد رأيناها ينفذ إلى حبيته فيقصر ليله بذلك ، أما الآن فقد بعث الضوء وأوشكا ان يفتضح ، أي أن القصة قد أوفت الى ذروتها . هل يقبض عليهما أم ينجوان ؟

« فلما رأت من قد تنور منهم وأيقاظهم : قالت : أشير كيف تأمر ؟ »

ان فلذة البيت « أشير كيف تأمر » تختصر ما يسمى عامة بالعقدة الروائية ، حيث يقف الأشخاص بعضاً أمام البعض الآخر ، دون أن يدرك أحدهم كيف ينبغي أن يتصرف . انها نقطة الالتباس او الازمة الكبرى التي تتطلب منهم حلاً سريعاً ، حاسماً لا يعرفونه . واذا بالحل يفتق له بسرعة انصفت بها القصيدة جميعاً أو بالأحرى لبث يترجع ، ويتنازع بينهما ، إذ أشار عمر الى مباداتهن بالسيف . أما هي فتدنت عليه . خشية الناس الدين ما برحوا يتهامون بأمرها

واذا بحدسها الانثوي يفتق لها بأبدع حيلة كان يمكن أن يلما بها ، إذ قصت على
على أختيها أمرها لكي تندبرا لما مخرجاً . وقبل ان ندرك الحل النهائي لهذا المأزق
نرى الشاعر يلم بالملاحظات القصصية الواقعية . كما أسلفنا وشهدنا مراراً :
« فقامت كثيراً ليس في وجهها دمٌ من الحزن تدرى عبرةٌ تتحدّر »

وينبغي ان ننتبه الى ان القصيدة ليست ذات عقدة واحدة وانما هي جملة من
الحوادث المتعاقدة ، تكاد لا تنقض عقدة حتى تتعقد واحدة أخرى
من جديد . لقد كانت العقدة الأولى في وصوله اليها ومن ثم أصبحت في
خروجه من دونها ثم جعلت تتدرج ببطء في الحوار الأخير ، حتى اذا انقشع
عليهما الصباح ، بتنا نتساءل عن الحيلة التي سينجو بها . وعندما خطر لها ان
تلجأ لأختيها ، لبثنا نتساءل أيضاً اذا كانتا ستقبلان . واذا قبلتا ، فهل يوفقون
في الفرار . ومن ذلك ، جسيماً ، تبدو الصبغة القصصية التي توءثر بنا في شعر
عمر . فهو لا يبتئ فينا نشوة الضياع والذهول ، كما انه لا يتعمق في دراسة
النفسيات ؛ بل يأخذنا بالجو الروائي الصرف . مع ما يكسو به معانيه مسن
موسيقى تفيض فيضاً من قلب الحروف . وبلغنا في النهاية البيت الأخير اذ
يقول :

« وقلن : أهذا دأبك الدهر سادراً ألا تستحي او ترعوي او تفكر ؟ »

ان هذا البيت يوجز نفسية عمر ، كما شاعت في الناس وكما كان يراها
ويتمناها هو بالذات ، فكأن في ملمح عمر وملامح امرئ القيس قبله ،
ووجه طرفه وسائر الوجوديين ، ووجه الانسان الذي يلتفت الى الحياة المترصنة
الوقور بهزء وعيث واستخفاف ، لأنه يعتقد انه لا يجدر الاهتمام بها . لذلك
فقد انفلت الى غرائزه وشهواته وجعل يتخطف الحياة بنهم لأنه يشعر أن
قدميه تنزلقان الى الهاوية . وانه ان لم يمتع بعمره المتسارع ، فانه يضيعه . دون
جادوى .

ب - طبائع الاسلوب :

تقليد وتجديد : تلك كانت التجربة التي عاناها عمر في قصيدته ، وهي تتخيل حيناً وكأنها وليدة طفرة جديدة ، لم تسلف في الشعر الجاهلي . الا اننا فيما نعلم بالنقد ، يتحقق لنا ان عمر ليس سوى حفيد لامرئ القيس ، قصر شعره على اللهو ، بينما كان امرؤ القيس ، قد ألمّ به بالاضافة الى سائر الأنواع الشعرية . أو لم يقلّ امرؤ القيس :

سموت اليها بعد أن نام أهلها - سموّ حباب الماء ، حالاً على حال -

تخصص بالغزل : وهذه الأبيات توحى لنا بالأجواء التي ما برحت تتكرر في شعر عمر . ولعل أهم ميزة لعمر على من سبق من شعراء المجون ، انه تخصص بالغزل من دون سائر أنواع الشعر ، وفصل ما الملح اليه السابقون ، وأكثر من الحوار كما شهدنا ، في هذه القصيدة . الا ان شخصية عمر تبدو خلال هذه القصيدة ، وخلال سواها من القصائد ، اجلى من شخصية امرئ القيس ، فهو يظهر وقد تولّته به النساء يعاذين من حبه البراح ، بينما ينصرف هو من الواحدة الى الأخرى ، مترنحاً ، طرباً باستسلامهن له :

فأنت أبو الخطّاب غير منازع - عليّ أمير - ما بقيت مؤمّر -

ولقد مثل عمر نفسية العصر من خلال نفسيته ، كما تبدو في هذه القصيدة . تلك نفسية امرئ كثرت أمواله ، وتضاءلت همومه وأمانيه الانسانية . فانصرف الى اللهو ، يزجي به الأيام بيسر ولا مبالاة .

٣ - فضيلة الصياغة :

وكما تميز عمر عن امرئ القيس ، باستقلال القصيدة الغزلية ، والألماس بالانفاصيل والجزئيات التي لم تيسر لها فلذات القصيدة الجاهلية ، فاننا نتحقق ان العبارة كما بدت خلال هذه القصيدة ، قد تطورت غاية التطور عن واقع

العبارة الجاهلية . فالألفاظ قد رقت وعذبت ، وتآلفت حروفها في اللفظة الواحدة ، كما أوشكت ان تتآلف . جميعاً في القصيدة ، حتى ليصدق في عمر ما صدق في البحري ، فيما بعد . إذ قيل « انه أراد ان يشعر فغنى » . ونحن نكاد لا نعثر في القصيدة على لفظة يصعب النطق بها ، كما ان الشاعر وفق في توقيح الحروف والالفاظ ، خاصة في المطلع ، حيث بدت الابيات كثيرة الشجو والذهول .

٤ - اساليب التجسيد :

قام التجسيد في هذه القصيدة على المقومات التالية :

١ - الوصف - السرد - الحوار - الواقعية - الكناية - التشبيه .

١ - الوصف : ظهر الوصف خاصة فيما ألم به من وصف لحبيته ، كما قدمنا ، وفي بعض التواشيح الاخرى كمثل قوله :

« وقد لاح معروف من الصبح أشقر »

فنامت كثيراً ، ليس في وجهها دمٌ من الحزن تلدري عبرةً تتحدّر فتنامت كثيراً ، ليس في وجهها دمٌ من الحزن تلدري عبرةً تتحدّر

٢ - السرد : وهو القوام الرئيس الأول لهذه القصيدة ، تعرّض به لذكر الأحداث التي واقعها واستهله بقوله : « ليلة ذي دوران » ، وأقام على ذلك ذلك في الأبيات (٦ - ١١) وعاد اليه في البيت (٢٣ - ٢٦) مع فلذات ولمع في مواقع أخرى .

٣ - الحوار : وقد جاء في مثل اهمية السرد كقوام للقصيدة ، قام مقامه وتولّد منه كتعقيب عليه . وبه نزع الشاعر من اسلوب المتكلم المباشر ، اي اي من الصوت الواحد ، ونهض الى التعبير على صوتين متقابلين ، يتكامل أحدهما الآخر في تحقيق غاية القصيدة . وقد أسرف فيه بتوسّل فعل « القول » على غرار ما يجري ، عادة في الحوار الواقعي .

٤ - الواقعية : ان غلبة الوصف والسرود والحوار جعل القصيدة تنتمي .
حيناً ، الى المنحى الواقعي الذي يلم بالتفاصيل والحزنيات ليوهم القارئ
بصدق ما يقول وقامت الواقعية هنا على الأسس التالية :

- ذكر المكان والزمان : « ليلة ذي دورات جشمتني السرى » حيث
عين موقع الفصة .

- ولكن موعد لك حزوّر

- فبت رقيباً لارفاق على شفا .

- ذكر الزمان : ليلة ذي دوران - فلما فطمت الصوت - إذ فاجأتها -
فلما تقضى الليل - فلما رأت من قد تنبه منهم .

الإلمام بالتفاصيل : على شفا أحاذر منهم من يطوف وأنظر

أقبلت مشية الحباب وشخصي خشبة الحى أزور .

فحييت إذ فاجأتها ، فتولعت - وقالت وعضت بالبنان فضحتني .

والوصف والسرود والحوار ، فضلاً عن الواقعية ، وقد تضافرت وتآلفت في
هذه القصيدة ، تمثل الأسلوب الخارجي الذي اقتضى عليه الشاعر . والشعر
ينبذها جميعاً ، لأنها أداة لوعي ووسيلة للتعبير عن العالم المتجمد الثابت
الفاقد الانفعال في الخارج .

٥ - الكناية : في مثل قوله : « الحبل موصول » وقد تضاعف قدرها ، هنا ،
لاعتماده الحادثة بدلاً من الصورة .

٦ - التشبيه : في مثل قوله : مشية الحباب - كأنه حصى برد أو اقحوان
منور .

كما رنا الى ظبية وسط الحميلة جؤذر .

وليس للتشبيه طابع خاصة به . إذ اقتصر فيه على التمثيل التقايدي .

حلاصة :

مما تقدم جميعاً ، يتحقق لنا ان قيمة عمر تشخص في دفع القصيدة الاموية الى التطور والاستقلال وفي شفافية العبارة ، ورقة الالفاظ ، إلا اننا إذا ما واجهناها من خلال القيمة الفنية المطلقة ، فان قيمتها تتضاءل وقد تنعدم . ذلك ان الشاعر لم يكد يلم بمأساة النفس ، ولم يوغل الى الجذور الخفية في الوجدان بل لبث يطفو على سطح الأشياء وجدارها . تعذب قراءة شعره ، لكنها لا تثقف . ولا تبقى . فشعره اقرب الى الانفعالات الشعبية منه الى الدائمة الفنية المنقفة .

نموذج من ذي الرمة في حبيته هي

هو ابو الحرث غيلان بن عقبة من شعراء مضر المتيمين ، وذو الرمة لقب جرى عليه اذ نادته به جارية حين رآته يحمل رمة حبل على كتفه . أثر عنه شعر كثير في مية ابنة مقاتل المنقري . ولكنه لم يحمل اسمها كما كان شأن كثير عزة وجميل بثينة ومن اليهما . ويقال انه كان قصيراً دميماً ، وكان يتشبه بمية وهي لا تعرفه ، وحين رآته مرة صاحت واسؤتاه ، فغضب وهجاها . وهو مثل كثير لم يقف شعره على الغزل ، بل انه كان مداحاً ، يختلف الى قصور الولاة فيمدحهم وينال اعطياتهم . كما انه التحم في الهجاء بين جرير والفرزدق ، آخذاً بجانب الفرزدق . وذو الرمة هو من شعراء البادية والذين لم تنسج نفوسهم واقع الحضارة الحديدية فانفوا منها واقاموا في عالمهم الخاص بهم . وفي بيئة مستقلة ، ظلت انفاس الطبيعة تنفوخ عبرها وعالم الزواحف والدواب والطير وعناصر الافق وكل حالة من احوال الوجود المادي .

أَمْسُرِلْتَنِي مَيَّ ، سَلامٌ عَلَيْكُمَا ، عَلَى النَّائِي ؛ وَالنَّائِي يَوَدُّ وَيَنْصَحُ^١ .
وَلَا زَالَ مِنْ نَوءِ السَّمَاءِ عَلَيْكُمَا ، وَنَوءُ الثَّرِيَّا ، وَابِلٌ مُتَبَطِّحٌ^٢ .

١ - النأي : البعد . و اراد بالنائي نفسه .

٢ - الوء : سقوط نجم من المنارل في المغرب وطاوع رقبته وهو نجم يغابله في المشرق . وكانت العرب تدب الامطار الى هذه الغلات فسمي المطر « نواً » ونسبوا الى النجم الساعد في ذلك الحين .
الروايل : المطر . دبدب الابهدار .

وَأَنْ كُنْتُمْ قَدْ هِجْتُمْ رَاجِعَ الْهَوَى الَّذِي الشَّقْوَى حَتَّى ظَلَمْتَ الْعَيْنُ تُسْفَحُ؛
أَجَلٌ عِبْرَةٌ كَادَتْ لِعِرْفَانٍ مَنَزَلٍ لِحِمِيَّةٍ، لَوْلَمْ تُسْهِلِ الْمَاءُ، تَلْدَبَحُ،
عَلَى حَيْنٍ رَاهَقَتْ الثَّلَاثِينَ، وَارْعَوَتْ لِدَائِي، وَكَادَ الْحِلْمُ بِالْجَهْلِ يَرْجَحُ^١
إِذَا غَيَّرَ النَّأْيُ الْمُحِبِّينَ، لَمْ يَكْدُ رَسِيسُ الْهَوَى مِنْ حَبِّ مَيَّةٍ يَبْرَحُ^٢
فَلَا الْقَرَبُ يُدْفِي مِنْ هَوَاهَا مَلَالَةً؛ وَلَا حُبُّهَا، إِنْ تَنَزَّحَ الدَّارُ، يَنْزَحُ^٣
إِذَا خَطَرَتْ مِنْ ذِكْرِ مَيَّةٍ خَطَرَةٌ عَلَى النَّفْسِ، كَادَتْ فِي فُؤَادِكَ تَجْرَحُ،
ذَكَرْنِكَ، إِذْ مَرَّتْ بِنَا أُمُّ شَادِنٍ، أَمَامَ الْمَطَايَا، تَشْرَيْبُ وَتَسْنَحُ؛
مِنَ الْمُؤَلِّفَاتِ الرَّمْلَ، أَدْمَاءُ حُرَّةٍ، شُعَاعُ الضَّمْحَى فِي مَتْنِهَا يَسْتَوْضَحُ^٤
تُغَادِرُ بِالْوَعْسَاءِ، وَعَسَاءُ مُشْرِفٍ، طَلَاطِرُفُ عَيْنَيْهَا حَوَالِيهِ يَلْمَحُ^٥
وَأَنْتَا كَأَنْتَا قَاصِدُونَ لِعَهْدِهَا بِهِ، فَهِيَ تَدْنُو تَارَةً وَتَنْزَحُ^٦
هِيَ الشَّبِيهُ أَعْطَافًا، وَجِيدًا، وَمُقْلَةً؛ وَمَيَّةٌ أَبْيَ بَعْدُ مِنْهَا، وَأَمْلَحُ.

١ - رَاهَقَتْ : دَابَّت . ارْعَوَى : اَمْلَعَ عَنْ الْجَهْلِ . ادَائِي : جَبَّ . لَدَفَ : وَادَعِ الرَّبْلَ : مَنَزَلَ
كَانَ فِي سَهْلٍ .

٢ - الرَسِيسُ : الْخَفِيُّ ، الْإِلَوَّلُ .

٣ - يَنْزَحُ : يَبْعُدُ ، يَهْجُرُ - أَيِ إِنْ حُبَّهَا نَابَتْ عَلَى الْقَرَبِ وَالْبَعْدِ .

٤ - الشَّادِنُ : وَلَدُ الشَّيْبَةِ . تَشْرَيْبُ . تَرْفَعُ رَأْسَهَا . سَنَحَ : نَزَّحَ .

٥ - الْمُؤَلِّفَاتِ الرَّمْلَ : الْمَهْمِيَّةُ وَالْمُسْتَأْنَسَةُ بِهِ ، صَنِيعَةُ الْعُلَمَاءِ .

٦ - الْوَعْسَاءُ : الرَّمْلَةُ اللَّيْنَةُ . الطَّلَا : وَلَدُ الظُّلْمَةِ .

٧ - عَهْدُهَا : مَكَانُهَا . فَهِيَ تَدْنُو ... حَافِضٌ عَلَى وَلَدِهَا مَا فِيهِ : لَنَدِيمٌ وَنَأْمَرٌ

يستهل ذو الرمة قصيدته بالحنين عبر الطلل وهي التجربة القديمة الجديدة في ذلك العصر، يختلف اليها بعض الشعراء عن ابتسار وانحناء لعامل التقليد، وقلة منهم للتعبير عن واقع ما زالوا يعايشونه ويعانونه ويمثل القاع العميق لموقفهم من الوجود . وذو الرمة كان ربيب المناوات ومن ابناء التنقل والقيام في منتجع والارتحال الى منتجع آخر ، وكانت تجربة الطلل والحة في ضميره ، تكفهر في في نفسه ، وتُخَضَّبُها باللوعة والاسى والندم . وكانت مية وهي امرأة من لحم ودم، قد استحالت الى فكرة في خاطره المسكون ، وفقدت إهابها المادي وكيانها الواقعي الذي توجد به وانبتت صلتها بحقيقة الحياة ، بل ان الشاعر نزع عنها واحتواها في ضميره واخذ يتعاطى معها كمثار الحنينه ولارتباطه بالحياة وتعامله معها تعاملًا وجدانيًا محضاً . ولو لم يكن الامر كذلك ، كيف نظم فيها الشعر حقبة طويلة من الزمن وهي لا تعرفه . حتى اذا شاهده تطيرت وصاحت بخبيتها . والواقع ان ذا الرمة كان من الشعراء المسكونين ، يتخذ مية ذريعة له كي يحسد دفته العاطفي وهماياته وشعوره بانه ما زال يرتبط بالحياة من خلال الاحياء ومن خلال ممارسة الغرائز والعواطف وتجربة التحول بين حالة واخرى من حنين وشوق وتروع امام الجمال والانبهار بكنفه والشعور بالفرح والطرح من دنوه ونبوه. ومهما يكن، فان ذا الرمة يخاطب منزلي مية وكان المعهود ان يخاطب الشاعر منزلا واحداً . فهل انه تطرق الى ذلك في صدفة النظم ام ان له مبرراً وجودياً او وجدانياً . لعل ذا الرمة كان قد عرف مية في مواضع كثيرة ، او لعاه نزع من طلل مية الخاص بها الى اي طلال آخر في الوجود ومن خلال تعبيره عنه كان يعبر عن الشعور بالنزوح والارتحال والغربة والدم وتصرم الزمن ونعي الاشياء، وتلك الدوامة التي تطفو حول اعناق البشر فتجعلهم اليوم غير ما كانوا عليه بالأمس وفي غد غير ما هم عليه اليوم. وحين كان يشاهد طلالا تعفّى به الزمن وتمرغ على اديمه الفاجع ، فانه كان يحسبه طلالا لمية . اذ كان ذو الرمة يخيا في وهم العالم النفسي وليس

في يقينه وكان يرفض الواقع ويتبدل عليه ويفرُّ منه ويفزع الى عوالم بدائية
اولى ، تمكنه من الهرب والتخفي عن واقع الحضارة المعقّد ، المكتنف بكل
طلاء فاسد والذي يقتضي من الحيلة والدهاء ما لا قبل لشاعر بريء ،
صادق الفطرة به . ولنتمثل الوحشة الميثوثة في قوله : « امتزلي مي سلام
عليكما » . فهو يخاطب الحماد ويبثه السلام ، وذلك هو المعنى الظاهر ، اما
المعانة الظاهرة والمضمرة التي يصدر عنها الشاعر ، فهي الشعور بالوحدة المطلقة
والانفءاء عن عالم الجماعة بحيث انه لا يجد من يخاطبه الا الآثار الباقية والطلل
الذاوي . وربما كان الشاعر يحيي ما لا حياة له ويمتطي اسلوب المجاز ، الا ان
هذا التأويل قد يشوه التجربة ويضائل من قيمتها . ذلك ان لقاء التحية او السلام
على طلل هالك انما يعبر عن الاستسلام لقوى الدمار والفراق والحتمية في العالم
والاقتصار على حالة من التناجي الذاتي ، وان اوهم الشاعر انه يخاطب امرأ
خارجاً عن ذاته . ولنتمثل الشاعر في الصحراء ، عالم لامتناه ، وهو يقعي في
ذيل الطلل كنقطة ضائعة في مدار الكون اللامتناهي . انما هي تلك الحالة التي
عانها وعبر عنها . وفي الشطر الثاني يذكر النأي ، أي البعد عن مية . ومية
ليست ثمة المرأة وحسب ، بل انها بالنسبة الى ذي الرمة كل حاجة يطلبها
ويُدَوِّم في الوجود من دونها . دون ان يعثر عليها ويلتقيها وجهاً لوجه . وهل
كانت لذي الرمة حالة غير حالة النأي ليعبر عنها . انه نأى عن كل امر ،
نأى عن المجتمع ، نأى عن ممارسة الحياة ، نأى عن الانخراط في العصر ، نأى الا
عن عالم نفسه الذي نخوض وترتع فيه الاوهام والاحلام والواقع والواقع .
ثم يردف بالقول : « والنائي يودّ وينصح » . وليست هذه النبذة من الحكمة
الموات ومن الرأي الذهني ، بل انها تجربة من التأمل التي طفت على بلجة نفسه .
ذلك ان البعد يظهر النفس من ادراكها ومن طفياياتها ومن الصبغات التي تتعاضل
وتتخذ حجماً ليس لها . وفي النأي تزول المشاحنات الطارئة والمناورات الفردية
ولا يبقى الا الجوهر الصافي من دون سائر المظاهر .

وذو الرمة دأبه كدأب سواه من الشعراء يستمطر السحاب لطلال حبيبته .
وكان العربي لا يجد خيراً من دون المطر . فهو بالنسبة اليه الفأل والاقبال ودرّ
اثداء الطبيعة وانتشار الخصب وتوازن الوجود من انتظام مظاهره وعناصره .
والمطر الذي يستمطره هو الوابل . في حسمه العنيف البدائي بالاشياء . يقيم في
الطلال ولا يرتحل عنه لبرويه بشكل دائم . وذو الرمة ما زال جاهلي القرية في
عصر المال والذهب والفيء والغنائم والاعطيات ، ويجد الخير الاول المطر
لانه الخير الطبيعي وقد انف من عالم المدنية وان كان يخطر به حيناً ونزل فيه
على رغم وقسر . كي ينتجع قصر امير او والي فيسد بماله عوزه . وهو
لجاهليته المستحدثة ، اذا جاز التعبير ، عالم مُلِمّ بطبائع الزوء والمطر ومساقطه
وعلاقته بالنجوم وفقاً لليقين الجاهلي . رابطاً ذلك كله بالسماك والثريا . وهذه
الحالة . بل ان ذكر تلك الاسماء لينم عن علاقته المباشرة الحبة بالطبيعة وفقاً
لتصوراته . في تلك المرحلة لم يكن الانسان قد انفصل عن الكون . بل انه
كان حميم الصلة به ولم يكن قد وقف موقف العارف ، المتقسي بل موقف
المعاني ، والمتحد بالطبيعة اتحاداً فذاً حياً . وحس البداوة والفطرة مبعوث بنأ
عميقاً في اهاب ذلك البيت . وهر مما ندر في الشعر العربي ، الا في باب
النقيد والتباري على المعاني بين الشعراء .

وحين شاهد ذو الرمة الطلل راجعه عليه الوجد والهوى ، فباتت دموعه
تسح وتهسر . وكان امروء القيس قد وقف ذلك الموقف وقبله ابن خزام ،
كما ذكر اذا قال :

عُوجًا على الطَّلّال المُحِيلِ لعلّنا نبكي الطلولَ كما بَكَى ابنُ حُزَامٍ .
ومن بعده بَكَى الشعراء وتباكوا ، كلّ وفقاً ليقينه . اما ذو الرمة ، فانه
يبكي ، والبدائي كالطفل لا يحسن اصطناع التكتم . وغالباً ما يكون انفعاله
فزيولوجياً ، اي يعبر عن ذاته من خلال المظاهر التي زرعتها الطبيعة في خلاياه وفي

كيانه . وهو يزعم انه لو لم يسلس له الدمع للذبح من دون تلك الغصة حين تعرف على ربع مية القاحل . فهل بعد ابرأ من تلك العاطفة . اننا الآن امام الاحساس الانساني البكر ، النفس التي تبوح لذاتها ، الانسان الذي لا يخجل من ضعفه ولا يتستر عليه . المعاناة بكل اهاياها وان كانت لا تقتضي ما هو انأى منه . والشاعر يعجب ان يظل مراحقاً وقد اوفى به العمر الى الثلاثين . وقد رجح عقله وامتنع عن الجهل . فالعقل مخدول امام العاطفة وهو مسير بها ، يتلذذ دمعاً ويودي به الانفعال وهو لا يريم . نقول انه نزع من الصراع بين الارادة والرغبة ، وفقاً لما هو مأثور . ان ذا الرمة لم يكن يأخذ الأشياء هذا المأخذ وانما عانى وعبر وعجب ان يكون الانسان عاجزاً عن ازجاء نفسه ، وان تكون نفسه هي التي ترجيه ، دون ان يريد . فهل انه خص بهذا الامر وقد ارعوى اصحابه الذين من سنه ؟ ذاك ان ذا الرمة ظل بالفعل مراحقاً ، يعبر به الزمن ، فلا يندو بنموه وانما يتوقف منه عند لحظة او انه يستقل عنه ويعتزل في عالمه المكتفي بذاته . وكم من الكهول المراحقين من هذا القبيل ، شيء ما في نفوسهم يمنهم من الانقياد الى الزمن والى سلطة الحياة ، فيقفون حيث يطيب لهم . وكان ذو الرمة احد هؤلاء الذين لم ينصاعوا لتقدم العمر وظلت نفوسهم على مراحقتها ، تندهرش امام الاشياء بمثل الدهشة الاولى ، وتنخضب نفوسهم منها بمثل الانفعالات العنيفة التي عرفوها في مطلع عهدهم بالحياة . فالتجربة الماثلة هي تجربة صراع مع الزمن ، انه يخبرها الى الاذعان والتنازل والنفس تظل مقيمة على العهد الذي يسرها او الذي يحركها تحريكاً حياً . ومعظم الشعراء الذين تفرغوا للغزل وافرغوا فيه خواطرهم كلها كانوا ممن لم يتخلوا عن عالم الطفولة وعن مواقف الطفولة وحدة مستاعرها واساسها الرهيف بالحياة من خلال العواطف . والتعجب من الذات يمثل نوعاً من حتمية العواطف ، يحب ويتسير بالحب دون ارادته ، ولا يفلح في ذلك قرب ولا بعد ، ينزع فينزع معه ريدنو فيدنو معه . وذو الرمة يعبر عن حقيقة نفسية . من

التصاق العاطفة بالنفس ودفعها دفعاً راعماً مقسوراً . الا انه لم يتوسل لذلك الاسلوب المثقف المعبر عن ذاته بالصورة . ان هي الا انشيلات وجدانية ، وافكار مخضبة بالانفعال . وذلك يعني ان خيال ذي الرمة لم يكن ماردأ ولا متدردأ وهو لا يستحضر للمعاناة الصور التي تمنحها وجوداً وتعمقها . فصفة هذا الشعر هي الانخلاص الشديد والبوح وان كانت عبارته مثل عبارة كثير شديدة الاسر ، متجهمة نسبياً بخلاف ما هي عليه عبارة جميل وقيس ومن اليهما . ذاك ان ذا الرمة وان كان يعبر عن موضوع وجداني ، فقد كانت نفسه جافية من طباعها والنفس القاسية المتمرسه بالقفر والبيداء لا تعذوذب لها الالفاظ الرقيقة المخارج ، الواهية ، المنبسطة بل ان ما يلائمها من اللفظ هو ذاك المربد القسمات ، ذو المهابة ، غير المتبذل المطروق حتى السهولة واليسر . وعبرة ذي الرمة ناصعة وفيها احساس بروح اللفظ ، لكنها لا تتهافت ولا تؤخذ كيفما تيسر . وحين نشخص امام قوله :

على حين رَاهَقْتُ الثَلاثينَ وارْعَوْتُ لدَاتي ، وكاد الحِلْمُ بالجهل يَرْجَحُ

حين نشخص امام هذا البيت في صدفة الاختيار ، نجد ان لكل لفظة مقامها الخاص بها وهي الادل عليه في فطرتها ، قبل ان تتحضر وتياسر وتفقد من كيانها وتتطعم عليه بالانشيلات العاطفية والوهن . فثمة لفظة « رَاهَقْتُ » وهي بمعنى دانيت ، وهي الادل على المعنى ولكنها تنطوي على ما هو انأى منه . ذاك ان لفظة المراهقة تحمل نوعاً من النزاع وهي لا تيسر للوهلة الأولى . فكأن ذا الرمة كان يؤثر اللفظة الوقور وان كانت جافية بالنسبة الى عصرنا . ومثل ذلك لفظنا « ارعوت ولداتي » وعبرة « كاد الحلم بالجهل يرجح » . فاننا نجد ثمة العبارة النقية المتوازنة العادلة ، لا يطغى فيها معنى على لفظه ولا يقصر لفظ عن معنى وان كانت المعادلة تنزل على الشاعر دون تصنيف وتأليف في لحظة من الحدس الخاص . وهكذا تنفخ طباع الشاعر في عبارته وتتسم بسمه نفسه . ولو ان ذا الرمة تهالك كالأخرين بين احضان الحضارة وتطبيب بطبيها

في ذلك شيئاً من سراب الحب الذي يعانيه من مية . الا ان ثمة تفاصيل اخرى
كان عليه ان يلم بها لتكتمل بها الصورة النفسية والحسية وذاك حين وصف شعاع
الضحى الذي كان يتوضح على متنها . وفي تلك الحالة من الشعاع كانت الظبية
تتخذ شكلاً آخر ، تبادو كأنها من الحقيقة والوهم ، وكان الجمال يتجلى عليها
تجلياً بل ان جمالها طفر من ذاته وتألقت . انها في أوج الجمال . ومع ذلك فان
فان مية ما زالت اجمل منها واملح . فليس في الوجود ما يضاهي مية جمالاً .
ذاك ان جمال مية لم يكن موجوداً وجوداً فعلياً في قدره المتناسب بل انه كان
مبتدعاً ومخلفاً من اوهام الشاعر وما بثه فيه وسكبه عليه من الانفعالات
والتذكارات وما توقع معه به من خيبة والم وسعد ونكد وما اليهما .

ومهما يكن فان ذا الرمة يمثل شعر الفطرة الناقلة عن النفس والحس في
عفويتها وبكارتها وبتوليئتها المباشرة عبر عبارة مشتقة من طبع الشاعر ومن
معاناته وفي وجدان داجن لم يتخطفه سراب الرؤيا ولم تحتقن فيه ازمة المعاناة
الكلية .

نموذج من كثير عزة في الغزل

هو أبو صخر كُثَيِّر بن عبد الرحمن الخزاعي من شعراء الحجاز الذين
تخصصوا بالغزل وان كان لم يقصر عليه همّ شعره . ولقد اُكثِر من التشبيب
بامرأة اسمها عزة فعرف بها وقيل كثير عزة كما قيل جميل بثينة . وكان كثير
قصير القامة نسبياً ، شديد العنجهية والادعاء ، حتى انه كان يعبر فيسحب
ردائه عنه ، فيمضي ولا يحفل ، كما كان ميالاً الى الشيعة الرافضية ، مكثراً
من الايمان بالغيبات حتى انه كان يؤخذ بالاعاجيب والرقى ، وربما قال
بالرجعة والتناسخ . ومع ذلك فقد اتصل بالخلفاء الامويين وانتجع كل بلاط
طلباً للحظوة وكان يطوف في الحواضر الاسلامية ويعود الى المدينة وطنه الذي
لم يتخل عن الحنين اليه .

بَعَزَّةَ هَاجَ الشَّوْقُ ، فَالِدَمْعُ سَافِحٌ ، مَتَّانٌ ، وَرَسَمٌ قَدْ تَقَادَمَ مَا صِيحُ^١ ،
بِذِي الْمَرِّخِ مِنْ وَدَّانٍ غَيَّرَ رَسْمَهَا ضَرْوبُ النَّدَى ، ثُمَّ أَعْتَقَتْهَا الْبَوَارِحُ^٢ ،
أَتَيْتُ وَمَفْعُومٌ حَيْثُ كَانَتْهُ غُرُوبُ السَّوَاتِي أَتَرَعَتْهَا النَّوَاضِحُ^٣

١ - ماصح : دارس .

٢ - ذو المرخ : موضع في ساحل البحر قرب ينبع . ودان : موضع بين مكة والمدنة . الضروب
الشديد الضرب . الوقع . اعتفتها : جمعاتها قديمة ، وقد وصل الهمة ضرورة . البوارح : صفة
الرياح النديدة .

٣ - أتى : الماء السائل في الجدول . المفعوم : المسنن . الحبيب : السرب . الغروب . ح .
العرب . الدلو العظيمة السواني والواضح : النياق يسمى عليها .

لياليَ منها الواديانِ مَطْنَتُهُ، فَبُرُقُ العُنَابِ دارُها، فالأمالِجُ.^١
ولما قضينا مِن مِني كُلَّ حاجةٍ، وَمَسَّحَ بالأركانِ مَنْ هو ماسِجٌ،^٢
وَشُدَّتْ على حَدْبِ المهاري رحالنا، ولا يَعْلَمُ الغادي الذي هو رائِجٌ،^٣
أَخَذْنَا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا . وسالَتْ بأعناقِ المطيِّ الأباطِجُ،^٤
نَقَعْنَا قلوباً بالأحاديثِ، واشتَقَّتْ بذاكَ صدورٌ مُنْضِجاتٌ قرائحُ،^٥
ولم نَحْشَ رَبِّبَ الدهرِ في كُلِّ حالةٍ ولا راعِنا مِنْهُ سَنِجٌ وبارِحٌ.^٦
لِعَيْنَيْكَ مِنْها ، يومَ حَزَمِ مَبَرَّةٍ، شَرِيجانِ مِنْ دمعٍ : نَزِيعٌ وسافِجٌ^٧
وَجَدْتُ بِها وَجَدَ المُضِلُّ قَلْوَصَهُ بِمَكَّةَ، والركبانُ غادٍ ورائِجٌ،^٨

١ - الواديان : ارض مكة . المطنة : موضع يظن فيه الشيء ، مكانه ومعدنه . برق العناب : حبل بطريق مكة . الامالج : موضع .

٢ - مئى : موضع قريب من مكة ، وهو من مناسك الحج . الاركان : يقصد بها اركان الكعبة .

٣ - حدب : ج . أحذب وحذباء . المهاري : الابل السريمة . الغادي المسافر صباحاً . الرائج : المسافر في الرواح : المساء . ولا يعلم ... : للسرعة والجللة في السير .

٤ - الأباطج : ج . الأبطج : مسل واسع فيه دفاق الحصى . - يعجب القصاد بهذه الابيات الثلاثة لما فيها من العمس الشعري على « خسارة المعنى » كما يقول ابن الاثير .

٥ - نقعنا : سكنا وازلنا الموم . منضجات : تألمات حتى انفج من الحر . القرائح : ج . قرينه : مقروحه . حريجة .

٦ - راعنا : اخافنا . السنيج : ما يبدو عن يمين الانسان من طائر او وحش ، وهو رمز الخير والهمال . البارح : ما يبدو عن شماله وهو رمز الشر والتشاؤم : اي ترفعنا في غبطتنا تلك عن كل ما يبدو من صروف الدهر .

٧ - اخزم : ما غلط من الارض وارتفع كالخزن او هو ارفع . مبرة : اسم موضع . الشريجان : حطا النسيج المنهارضان . النزيع : التليل ، السافج .

٨ - وجد به . ١٠ - حباً شديداً حتى الغيام والحيرة . القلوص : البائس .

رمتني بسهم ريشه الهدب، لم يصيب ظواهر جلدي، فهو في القلب جرح^١
واني لأكي الناس ما أنا مضمير مخافة ان يثري بذلك كاشح^٢
أعرك منّا أن ذلك عندنا ، وإسجاد عينيك الصيودين رابح^٣
يروق العيون الناظرات ، كأنه هيرقلي وزن ، أحمر التبر ، راجح^٤
هو العسل الصافي ميراً ، وتارة هو السم متورراً عليه الذرّارح^٥.

كان كثير من شعراء الوجد الا انه لم يتفرغ له ولم يتخصص به شأن جميل
وقيس بن ذريح . وظل شعره يغترف من منهل القديم ويغني بأحكام العبارة
وشدة اسرها وولوج الموضوع في اطاره التقليدي وسنته المتوارثة . يستهل
بالوقوف على الطلل وذكر الاماكن وحسرة الرحيل . فهو من بين الشعراء
الغزليين الادنى الى عمود القصيدة القديمة اذ لم يفقد العناية بتثقيف العبارة ولم
يتهلل في عبارته ولم يرقق اديمها ويدعها تنثال انشبالاً عفويّاً شأن سواه من
شعراء الغزل . فهو الاكثر تجهماً بينهم في الاسلوب والفاظه تقتضي وقوفاً
خاصاً وعودة الى كتب اللغة كأنه من شعراء البادية والوصف والطرّد ومن

١ - الهدب : شعر الاجفان . - أخذه المتنبي فعال :

رامبات بأسهم ربشها الهدب تشقّ القلوب قبل الجارح

٢ - أكي : أستر . يثري : يسر ويفرح بذلك فيشمت . الكاشح العدو .

٣ - الدل : التدلل ، التمتع . الإسجاد : فتور الطرف وإدامة النظر مع سكون . الصيود :
السديد الصيد والاصابة .

٤ - بروق : يعجب ، وفاعله محذوف تقديره الوجه . هرقل : صفة الدنار المحذوف منسوباً
الى هرقل . فيصر الروم . وهذا دليل على ان الدناير حتى عهد كبير كانت تعمل من بزد الروم .
النبر : الذهب .

٥ - الذرّارح : ج . الذراح والذروح ، والدريح ، والذرح . : دويبة حمران منقطة بسواد ،
وهي من السموم القاتلة - يشير الى حالتها من حب وعزّة .

اليهم فيما انتفت الالفاظ المتقعرة والمتعازلة من شعر العذريين وحتى الاباحيين لانهم كانوا يصعدون في ذلك عن وجدانهم الخاص بهم .

وها انه يستهل قصيدته بالوقوف على الطلل ، ذاكراً احتياج الشوق وانهمار الدمع والرسم المتعفي المحيل . الا انه يعرض لذلك في باب التقليد الميت ، يعدد اسماء الأمكنة ويعرج على ما يكون في الرسوم من امر الريح وضروب الندى وما اشبه . ويتمهل قليلاً عند ذكر المطر ويتداوله ويشبهه دون ان يوفي من ذلك الى اية غاية . وييسّن من تلاوة الأبيات الاربعة الاولى ان الشاعر ما زال جاهلي القريحة ، مفعمة ذاكرته بالالفاظ الجهمة الشديدة المخارج التي كانت تنفق واسلوب المدح او الوصف الصحراوي وما اشبه . وكان موضوع الغزل قد طرأ في العصر الأموي في باب الاختصاص والتفرغ ، كما هو شأن عمر وباعد ذلك بين الشاعر والمعادلة القديمة في الوصف ، وقُدّر له ان يشتق عبارته بالحديدة وان يتخير الفاظه النفسية وان يداني اسلوبه من الهمس الرقيق ومن الشجو والبث الحميمين ، لا تنبو لفضة ولا تتعازل ولا تستعجم على سامع ، كما ان وقعها يثبت ايقاعاً وهي ذات قدرة على الايحاء . اما كثير فانه ينقّب في بطون القديم البالي ويتعمل القريحة المكفهرة ، التي تخنقها الالفاظ وتتجمد عليها لانها منقولة نقلاً ومحفوطة حفظاً . والايات الاولى هي ايجاز لفظي لمعاني الطلل القديم . وحتى التشبيه فانه لا يستقيم له امره ولا تتم لسه معادلته اذ يقرن انهمار السيل بانهمار القرب التي تحملها النياق . ونحن نعلم ان الآتي هو السيل المفاجيء الذي يطرأ من غيب ويتدفق تدفقاً ويقضي على البنيان وعلى الخيام ويكون ويله شديداً . فهل ان مقارنته بماء القرب تفني بغرضه وهل انها تسمو به ام تدنو . وما ضرّ الشاعر ذلك كله ما دام يرسم فيه نخطى التقليد ويؤدي غاية خارجية ويقنفي على اثر سواه . فأين هذا من شعر جميل الدائب وجداء والذي لا يتيسر لمثل هذه التعاويذ الناشلة لانه يفيض فيه جرح عميق

من الوجد لا مجال معه للتباري على المعاني الهامدة الموات والانحناء لمقتضيات
النظم وسنته الحلقة المتعفية .

ومنذ البيت الخامس يسعى الشاعر الى ان يجد نفسه ويتحدث بشأن الدكرى
التي تسح من نفسه ، فترق العبارة وتعذوذب وان كانت التجربة التي يعبر
عنها ما زالت ضحلة في ذاتها . يقول انه بعد ان قضى زمن الحجيح وتمسح
الحجاج بالاركان شددت رحالهم على المهاري وقد تعجل القوم ، لا يعلم ايهم
قادم وايهم رائج ، اخذ الشاعر عندئذ يتلو الاحاديث مع حبيبته والنياق سائرة
سيرها وكأنها تسيل على متن الأباطح .

ولابن الاثير رأي في هذا المقطع اذ يبين فيه عسلى المعنى الهزيل الضمحل
وخساسة الفكرة . ومع ذلك فانه يشتمل على الايحاء وقدرة البث ويستوقف
القارئ ويستولي عليه . فأياً يكون السبب في ذلك . الواقع ان كثيراً عمداً
الى النغم النفسي والشجو الداخلي وسكب الالفاظ من شجنه ومن حنينه وعبر
غنائية ذاهلة او هست بدقة المعنى ورقته وجلاله وهو معنى متهالك ، موطوء .
فهل ان الموسيقى الشعرية والتآلف العميق بين الالفاظ وابتداع النغم يفني بغرض
الشعر وهل انه هنيهة عابرة تولي نشوتها بتوليها . ان هذه الابيات تنطوي على
ما هو انأى من مظهرها المبدول ، وهي مفعمة بالتذكارات النفسية والدينية
وهي مثل الاسطورة في الشعر المعاصر تهيل اجواء من الوحي ومن الذكريات
القصية النائية . فثمة منى والتمسح بالاركان واجواء العبادة ، وهي تماثل اجواء
الحب وهو لا يذكرها لبعدها الديني وحسب بل لان ضميرها مفعم بذكريات
الحب ونجواه . وعبر تاريخ الشعر العربي وبخاصة في عصر كُثِير كان
التطواف حول الكعبة مثاراً لقصص الحب وفتنة اللقاء ، حتى ان العبادة الدينية
اكتنرت في النفس مما يصحبها من نشوة الحب ومآثره . وهل أبعث على الشجو
من لقاء الحبيبين بين المعابد وفي أجواء التقوى وطقوس التطهر . والحج هل

انه كان حجاً لبيت الله وحسب ام انه حج في هيكل الهوى . ان العاطفة المشبوبة هناك هي عاطفة عميقة متوارية ، مفعمة بالتذكار والوحشة وحس الرحيل وانقضاء عهد وطلوع عهد آخر من دونه .

واثر ذلك يمثل الحديث ويذكر اطرافه ، ولم ترى الم بالحدث في تلك الهنيهة . ان الحديث كان يبعد الوحشة عن النفس والتحسر على انقضاء زمن اللقاء والخشوع والتعبد في التقوى والحب ، في آن معاً . لعل الحديث يديم الزمن المتصرم . لعله يحيي ما هو مززعج ان يزول ، ذاك حديث أدنى الى الحمس ، والمطايا تخب بصمت وكأنها تسيل سيلاناً غير مسموع في جريها . وهل ثمة ما هو اروع ممن هذه النجوى على متن المطايا الصامته والطبيعة الخاشعة والاباطح التي تتوالد بعضاً من بعض . عاشق وعاشقة كل منهما على مطيته ، يتشاكيان ويتعاتبان والطبيعة ساجية . وصورة السيلان التي نماها للاباطح واعناق المطي . ان في ذلك ما لا قبل للعقل الفاهم الواعي بارتياحه والنفاذ الى النهاية مطافه ، انها صورة لم يفقهها ابن الاثير لانها مستمدة من فوق العقل والواقع فكيف تسيل الاباطح بأعناق المطي . ذاك ان تلك الاعناق الممتدة والسائرة فوق الاباطح اوهمت الشاعر ولم يعد يدري اذا كانت الابل تسير ام ان ثمة نوعاً من السيلان والبحري الدائب . والسيلان كناية عن استمرار السير والوهم الذي اعترى الشاعر عليه هو وهم فعلي واقعي لان شدة الاستمرار في العدو والسير توهم الراكب ان الاباطح هي التي تسير وليست المطايا او انها تسير بعضاً من بعض . ولم يتأن الشاعر ليفسر ما عاناه بل انه تلقفه في حدسه الرائع وجسده في وهلته ويقينه الداخلي الحي وبذلك سمت الصورة . وفضلاً عن ذلك فانها تخضبت بالشعجو من رقة العبارة وتآلف الألفاظ تآلفاً عجيباً وكأنها منزلة تنزيلاً في مكانها . الا ان كثيراً وطىء هامة شعراء التقرير الواعي في تلك الفلذة ووطىء ذاته وتامس البعد القصي والنجوى والاحساس الداهل وهي المادة الحية للابداع الفني .

واقدا كان ابن الاثير وسواه من النقاد يعيرون المعاني بمعيار الواقع والعقل والصواب والخطأ وانما الشعر هو تعبير عن حالة الارتجاج والترجيع وليس عن اليقين المادى الواعي . وليس المعنى في الشعر بلدي اهمية في ذاته وانما التيمة في الصورة التي تمنحه كياناً فعلياً وتحييه والنغم الذي يغمره ويخدر الحواس اليقظة عنه وييسر سبل الانهماك والاستيحاء وفي الوحدة الحية بين المعاناة واللفظة التي تحل فيها، تتحرك بحركتها وتتعامل وتتقابل وكأنها ليست منفصلة ولا متعنتة عليها ، ان تكون هي ذاتها المعنى والصورة بل التجربة والمعاناة. وهذا ما تحقق في هذه الابيات التي نبت عنها حياة الناقد ولم يوفق الى زجها في معادلة الفهم السقيم . ويؤكد ما ذهبنا اليه من امر النجوى الرومنسية العميقة بين احضان الطبيعة قول الشاعر حين يردف :

نَقَعْنَا قُلُوباً بِالْأَحَادِيثِ وَاشْتَفْتْ بِذَلِكَ صُدُورُ مُنْضَمَّجَاتٍ قَدَرَانِحُ

فتلك الاحاديث التي اخذ بأطرافها الشئ اطفات نار الظمأ التي كانت تُكابدها مهجتا العاشقين واشتفت منها حشاشتهما التي كان الوجد وناره قد انضجها وقرحها . وفي هذا البيت بالذات تسمو الصورة على ما دونها ، وتلمح ولا تصرح ، والاصل في النقع هو للظمأ الشديد وقد استعاره للقلوب تعبيراً عن شدة الوجد وعن ظمأ احد العاشقين للآخر . لقد تبال قلباهمسا واخمدت نارهما . وتلك هي العذرية الفعالية التي ينوه بها النقاد في شعر كثير . وهل اصفى من ان يكتفي الحبيبان من وجدهما بالبوح والحديث والنجوى والبث . وهل تكون العذرية الا في تلك الالفة التي تكفي الحبيب من الامر كله بخضور حبيبه وسماع صوته وهمسه وبوحه . ولقد خطف الشاعر مباشرة الى المعاناة كدأبه ولم يتأن للتفسير والتقرير فتكشفت الصورة من جراء ذلك واكتسبت اليقين الايحائي واكدت ان كثيراً لم يكن يقبل الصورة المباشرة والاداء الواقعي الغث وانه يستعير من ظاهرة الى اخرى تمنحها البعد والغلو . والتعبير عن الشوق هو الآخر يشطر مباشرة الى ذكر النار دون ذكرها اذ اشار

الى مفعولها ، فبدت الصدور منضجة ، تتقد من دونها نار الوجد وقد تفرحت
تفرحاً من العذاب .

وكثير يرتفع على هامة الموضوع ويستعطب التعبير عن تلك اللحظة الفائقة
التي سنحت له مع الحبيب ، وقد خيل اليه انه نجا من الخطوب وانه سلم من
الدهر بل انه انتصر عليه وتساوت بالنسبة اليه عوامل الخير والشر والتفاؤل
والتشاؤم ، انه عانق . في تلك اللحظة ، المطلق وتخلص من عاهات العالم والحياة
والزمن والقدر . وليس ذلك كله وارداً في باب الضلو الغني الذي يستأثر بلب
سائر الشعراء وانما هو تعبير عن لحظة فعلية يسمو بها الانسان على قدره ويتوهم
انه تحرر من ضرورات الوجود وان الوجود ذاته تكامل وامتنع عن الغيل
والفدح بالخطوب وان تألف الحبيين حرر الحياة من وهنها وارتبائها للداء
وعوامل النجاح والمزيمه . وهو اذ يقول : « ولا راعنا منها سنيح وبارح »
انما يشير الى انهما اوفيا الى حالة من التكامل وان طفيليات الدنيا سقطت من
نمسيهما وبلغا الى نهاية الغبطة في العالم .

الفراق اثر اللقاء :

تلك كانت لحظة اللقاء الطوباوية . واي لقاء هو ذاك انه لقاء على الشكوى
والبث وسمّر بين احضان الطبيعة وعلى متن الرواحل ، وفيه تخلّصاً من
حكم الالم ومن توقعات الغيب واحسا انهما اصبحا اقوى من غائلة العالم . الا
انه يقين طارئ وسعادة مولية وقد عاد الزمن يتصرف بهما يفعل فعله
وحّم عليهما الفراق . لقد انتهى موسم الحج وكلّ يأوي الى منزله الموحش .
وفي موضع مبرة كان الفراق . تلك ارض صابئة قاسية ، متجهمة ، لعلمها
كانت كذلك فعلاً . الا ان الشاعر ترسّسها من خلال المعاناة وفاض من نفسه
على الطبيعة الخائنة التي كانت تسلس له منذ حين وتدع السير يسيل سيلاً
وكأنه ليس سيراً . وليس امام الحبيين سوى البكاء . انه التعبير الوحيد عن

عجز النفس امام غائلة العالم التي توهّم منذ حين انه انتصر عليها . البكاء رمز الاستسلام والانكسار والحزيمة للعوادي ، يعانيتها ويدعها تُثِمُّ دورتها في نفسه ، وليس ثمة فرق من هذا القبيل بين الدمع الذي يجري من المآقي والدم الذي يسيل من الجرح . دمع ينهمر وينضب ثم ينهمر وانسان مغلوب على امره وارادته امام قسوة الاحداث وجبريتها . وكثير لا يكف ثمة عن الصورة وعن نسبة ما لشيء لآخر وان كانت لفظة شريجان التي استعارها للدمع مشتقة من طبعه البدوي الغليظ وهي ليست مستساغة في قليل او كثير لان حروفها متشاكسة متناوبة بعضاً ببعض .

وينبري كثير ، من ثمة للتعبير عن الوجد فيقرنه بوجد من اضاع قلوبه بمكة وكل مشغول بامره ، ولا احد يحفل به . ولم يطب هذا المعنى لعزة اذ قالت : لم تصنع شيئاً فقد يجد هذا ناقة يركبها ، فقال :

وجدتُ بها ما لم يجد ذو حرارةٍ يُمَارِسُ جمّاتِ الركيّ التّوازحِ

فمالت له : لم تصنع شيئاً ، يجد هذا من يسقيه ، فأطرق ثم قال :

وجدت بها ما لم تجد أمّ واحدٍ بواحدِها تُطْنُو عليه الصّفّائِحُ

فضحكت ثم قالت : ان كان ولا بد فهذا .

ولعل البيت الأخير هو الأمثل لان في تجربة النراق شيئاً من تجربة الموت ، كما تقول الكونتس دي نواي. اما البيت المثبت في متن القصيدة فانه ينم عن سداجة العاطفة وان كان لا يخلو من الصدق . ذاك ان من يفضل مطيته في مكة وهو بعيد الدار ، غريبها تعروه عليها الوحشة . انما يصاب بالضياح والتهيه وليس الامر في ذلك ان يمتطي ناقة اخرى كما زعت عزة وانما الامر هو امر الافتقاد والتحري عن ضائع لا يجده ونبو حيلته وتعث سبله . انها هي المعاناة التي شخصت في ضمير البيت بل ان في الامر ما هو انأى من ذلك وان كان

كثير لم ينطق له ولم يوفق في التعبير عنه ، لان الشاعر يعاني ولا يعني ، وذلك ان الصور التي نماها للوجد انما تعبر عن التوحد امام غائلة الاحداث ، عن مواجهتها بالذات وحدها والركبان غاد ورائح ، اي انه وحيد والآخرين لا يعنون به ويسعفونه للتخلص من ورطته . وهو هو ذلك التوحد امام جبروت الحتمية والضياح والانصاع امام قسوتها هو الذي افصح عنه كثير ومضى به في ذلك الاتجاه ، في اهتبه البدائية الساذجة التي لا قبل لها بأن تشتق للمعاناة ما هو ابلغ من ذلك . ولنقل انه قد أسقط بين يدي كثير وان الاحداث هالته وسمرتة في مكانه لا يريم . ذلك هو مشهد الفراق ومدلوله النفسي وهو ما لم تنبه له عزة ولا الشاعر نفسه الذي اخذ على حين غرة وغفلة .

اما التعبير عن سحر الحب الذي احببه ، فهو يؤكد ما ذهبنا اليه من براءة العاطفة وسذاجتها ، اذ يقول انها اطلقت عن هديها سهماً ، نفذ الى قلبه دون ان يمس جلده . وثمة معادلة كان يود ان يقيمها ويتداول بها ، فأخرجها على هذا النحو المتعثر . ومثل هذه التشابه قد فصل لونها وجف نسخها في عصرنا ، وكانت في زمن كثير تقرأ على السامع بالدهشة والحدة لضيق سبل الابداع وتمتع الرؤيا من ارتياد المعالم الروحية النائية من تجربة الحب . وكثير يضيف ويحذف ويسعى الى ان يوازن المعنى بين الواقع الحسي الخارجي والواقع النفسي . الواقع الحسي ظهر في الجسد الذي لا بد ان يعبر به السهم قبل ان يدرك القلب ، والمعنى النفسي وهو احساسه بأن عينيها تصيبان قلبه ، فتداول ذلك كيفما تيسر .

وفي القصيدة نوع من الصراع بين النفس والمجتمع بل الآخرين ، كما يقال ، فهو يعاني داء الحب ولا يفصح عن ألمه كي لا يغتبط بذلك العاصد الشامت . وهي ذاتها الحالة التي كان يوحى بها منذ حين في التوحد بداء الحب والشعور بالتخلي والتعثر كمن افنقد راحلته في مكان زحمة واغتراب . وثمة عزة وهي لا تسلس دائماً . تبت فيه سحر عيونها ورقاها . ترنو اليه بخنفر

وسكون فيخفق قلبه وتصطفق جناحاه ، ثم انها تصد بعد حين ، فهي تنطوي على الشيء وضده ، يطالعه وجهها وكأنه دينار من الذهب الرومي ، الذ من العسل وحيناً كأنه السم القاتل .

فأياً كان كثير هذا في التشابه التي تخطف في ذهنه ، حيناً يذكر مكة وحيناً الدينار الهرقلي ، فكأنه كان ينزل عليه من التشابه اوحاها وكأنه كان يرتاد التجربة عبر اسطورة من البث والايحاء . وبعد ان طلع علينا في مقدمة القصيدة وهو على تألف تام مع الحبيبة ، اذا هو في النهاية قد انشق عنها وشعر بعاهة الحب القريب والبعيد والمحبي والمهلك ، العسل والسم اي الحياة والموت . انه عالم كثير من اعماق الرومنسية والفرح ، الى اعماق الالعة الوجودية ، يضم في اهابه الشيء والشيء الآخر ، وعزة هي السعادة والتعاسة والانسجام والانفصام والقرب والفراق وحالة ترجع بين مد وجزر والشاعر ملقى على غواربها .

واذا ما استقطنا من هذه القصيدة الابيات الاربعة الاولى التي سجد فيها لوثن التقليد فاننا نقع على تجربة متكاملة من معاناة الحب . ومن سراب السعادة ويقينها ومن نزوح اللحظات وتعفي الزمن وموت الحياة وبعثها والانشطار الداخلي بين قطبي الوجود . اما العبارة ، فهي غالباً متألفة ترق حتى النغم المحض وتحلولك وتتجههم في مواضع ولا تتدني او تتياسر كعبارة جميل وقيس . ذاك ان كثيرأ كان من اصحاب العنت والتشدد ، يحمل ذاته محمل الجدد، والتلهل والتراخي في متن العبارة يسيثان الى كرامته وهيبته وعنجهيته . وطبيعة العبارة التي نسجها هي من طبيعة نفسه الشديدة الحرص والتصون . ومع ذلك ، فانه يضعنا في اجواء من الشعر الذي يطوف حوله جناح الاسطورة والرموز والرؤى التقوية والتشبيه النائي المستحضر من عوالم جميلة . ولا بدع في ذلك كله فقد كان كثير من الذين يؤمنون بالتناسخ والرجعة وهذا الايمان الروحي مكنه من الاستيلاء على لحظات لم يقدر لسواه ان يلم بها .

نموذج من الغزل لجميل بن معمر

هو جميل بن معمر من بني عذرة . ولد في وادي القرى بالحجاز وكانت أسرته غنية وسرية وكان من ذوي النعمة والجمال . لقي بثينة مرة وهي قريبة له ، فأحبها ونظم فيها الشعر ، فجزع أهلها وزوجوها لرجل آخر ، فمضى جميل يهيم على وجهه في العارات . ينسج قصائد في اللوعة والتذكار والندم والشعور بالقسر والمستحيل . وكان يسعى حيناً بعد حين الى الاتصال بها ، يفلح ويخذل دون ان يبرىء ذلك نفسه من دأبها حتى شكاه أهل بثينة الى والي المدينة فهدر دمه . ولقد تسبب جميل اثر ذلك ونبت به المضاجع وتضاعفت معاناة الحب في نفسه بمعاناة الخوف . ظل يهيم على وجهه حتى توفي في مصر .

«ألا ليت ريعانَ الشبابِ جديداً ودهراً تَوَلَّى ، يا بثينَ ، يعودُ
وأفْنَيْتُ عُمريَ بانْظاريَ وعدّها وأبليتُ فيها الدهرَ وهو جديداً
يموتُ الهوى مني اذا ما لَقِيْتُهَا ويحيا ، اذا فارقتُها ، فيعودُ
يقولون جاهداً يا جميلُ بغزوةٍ وأيَّ جهادٍ غيرهنَّ أريدُ
لكلِّ حديثٍ بينهنَّ بشاشةٌ وكلِّ قتيلٍ عندهنَّ شهيدُ
علقتُ الهوى منها وليداً فلم يزلْ الى اليومِ يَنمو حبُّها ويزيدُ
فهل أَلْقَيْنَ فرداً بشيةَ ليلةٍ تجودُ لنا مِن ودّها ونجودُ»

انها قصيدة من الوجد والتذكر والشعور باستحالة الاشياء وترجي العمر في
هاويته دون عودة او بعث . ومنذ المطلع تراه يتمنى ان يعود الشباب الاول
والزمن المتصرم . وهذه الحسرة التي شغف بها الرومنسيون والتي بكوا فيها
الزمن الميت واللحظة الماربة تجعل من معاناة جميل الواهية رمزاً لشعور الانسان
انه قائم في سجن الزمن ولحد اللحظات وان السعادة الماضية تتحول الى نقيض
من التعاسة والاستحالة . والحب العذري يتولد في النفس حين تعبر فيها لحظة
من النشوة في الحب ، يتعفى الزمن من دونها وهي تقييم ثابتة ، وتتعدل الاشياء
وتتبدل وينبزي عبرها واقع جديد وتعرض الحوائل وهي مع ذلك تعارض
الواقع وتتصدى للزمن وتوقفه عند تلك الهنيهة وهو يعدو عدوه المضني .
وهكذا يغدو لهؤلاء الشعراء زمان ، على الاقل ، الزمن المادي الواقعي ، وهو
الزمن المحيل والذي نتلمسه عبر التخير في الاحداث والاشخاص . والزمن
الثاني هو زمن نفسي . يبعث من النفس ومن الذاكرة ومن الحنين ، ويتلون
بالوان الشوق والامل والياس ، وهذا الزمن يدور على ذاته ويتآكل بنفسه
ويتحرر من الحتميات الخارجية ومن ضرورات الواقع ، انه زمن وهمي اذا
جاز التعبير . والعذري يقيم في كهف ذلك الزمن النفسي المتجمد ، يمتصغ
الاحلام والاهام والاشواق ويبث الذرائع لعالم زال وهو يحسبه ما زال مقيماً .
وهكذا فان بثينة زوجت الى امرىء آخر واقامت بكنفه وغدت حليته . وذلك
مانع حري ان يقسر الشاعر على النبوءة عن قصده والاذعان لواقع الحياة الجديدة
التي سارت اليها بثينة . الا انه . مع ذلك ، يرفض الواقع الجديد رفضاً نفسياً
ويظل يعايش بثينة الاولى التي لم تتزوج ولم تقترن عليه وكأنها في عهدها الاول
حين لقيها في المرعى . اوليس في تجربة الحب العذري ذاك صراع مع حتمية
الصيرورة والزمن وتمسك بالحرية امام العراضي المهلكة والشعور بالتزويج
والانسياق في لجة الحياة . وفي لحظات يثوب الشاعر الى رشده ويجد انه اقام
في غفلة وان ما تنكر له من فعل الزمن والصيرورة قد عدا به وساقه وازجاه

في هوته وهو يحسب ذاته مقيماً . وهكذا يحس جميعاً ان الانتظار نضاه ،
الانتظار الالاجدي وان الثواني التي ينتظر بها عودة الماضي كانت تميل به الى
الهرم حتى اوشك الدهر ان يهرم من دونه . وفي ذلك يستحيل الشوق الى نوع
من اليأس الذي يفصح عن ذاته بالخيبة من تعثر الزمن ومن ممانعة الاحداث
وانه يهدر عمره هدرآ مملقاً .

وتبدو السورة النفسية الداخلية التي يصانها الشاعر للفتاة من قوله :

يموتُ الهوى مني اذا ما لُقيتُها ويحيا ، اذا فارقتُها ، فيسعدُ

وهذا البيت الذي انثال عليه في صدفة المعاناة دون وعي وتعمد لغايته ،
يوشي بأن جميلاً كان يحتضن امرأة اخرى في نفسه ، منسوخة عسن بثينة
الواقعية والتي تزوجت وانجبت . تلك امرأة اولى فتية ، مقبلة ، امرأة حنان
ووجد ، أقامها في محراب نفسه فيما انسقت بثينة الثانية الواقعية في تيار الزمن
وتآكلت في رحمه وعاشت حياتها . لهذا تراه يدنو منها فيموت الهوى ، وينأى
عنها فيحيا الهوى من جديد . ذاك ان بثينة التي لها اهاب والتي تحيا حياة
الآخرين وتنتمي انتماءهم ليست بثينة العاطفيسة ، ليست التي احبها الشاعر
وحين يلقاها يحس بغربة اللقاء وتهدم معالم الحلم وتساقط قبابه العالية وتمزقها
او تنثرها على اديم الواقع . وهكذا تراه يمضي وفي قلبه بثيناه الاولى ، هالة
من الحنان والوهم والحلم والشوق ، يتحسر انها غادرت ولم يعد يقوى على
ان يلتقيها هي فعلاً في معالم الوجود . والشاعر بذلك يغدو عبد الماضي ، عبد
لحظة من السعادة تولت ولم تتول ، ومن الطبيعي ان يشعر ابدأً بالغربة
والضياع . ذاك انه تخاصم مع الواقع ونزح عنه ورفضه. والواقع ما زال يثوب
اليه ويوقظه في لحظات ، فيمتعض من مشاهدة الحقيقة ويتمنع عن الاعتراف
بها كي لا يستحيل عمره الى هباء منثور . ففي اعماق التجربة العذرية سعى
الى نقض واقع الوجود والسير فيه سيراً معاكساً الى الوراء ، والقنوط من

الحاضر والمستقبل . اوليس ذلك حنيئاً الى عالم الفتوة الذي ابداع فيه الرومانيون وامتنعوا عن التزجي في موكب الزمن . لان القبول بواقع الزمن هو قبول في نهاية المطاف لعبودية الحياة والموت .

وهكذا فان الجهاد الذي ينهد اليه الناس في الغزو وفي تقبل واقع الحياة لا يجد الى نفس جميل سبيلاً . ذاك ان الجهاد هو قبول بالواقع وتصارع في سبيله وفي سبيل الاحتفاظ بحياة يرفضها . وليس قوله : « واي جهاد غيرهن اريد » ذا محتوى ديني انما هو ينطوي على مضمون وجسودي ، في رفض الانصياع لطفيليات الحياة والكفاح من اجلها ونيل الرزق بسين احضانها ، وهي تلك الحياة التي ازرت به وسيرته على هواه . وهكذا يظل التنافر والحصام الحاد بين هؤلاء الحالمين وواقع الوجود ، هو يقسرهم وهم يرفضونه . وفي النهاية لا يترسب في قاع نفوسهم سوى القنوط والريبة والشعور الدائم بالهزيمة . ولقد تبدلت عليه القيم والمقاييس . فمن يمت حباً وتكرساً للحبيبة وترهباً في محراب ذكرائها والوجد اليها فهو الشهيد الفعلي . انه مات في سبيل الحب ونقول انه مات في سبيل التشبث بتلايب الزمن ومنعه من النزوح والهروب واحداث التبدل نحو الهاوية . والاستشهاد في سبيل الحب قد يرد في باب الغلو الذي لزمه الشعراء منذ عهدهم الاول .

الا ان جميلاً لا يورده في ذلك السياق . ذاك انه يعتقد ان الحب هو غاية الوجود وتلك الغاية القصوى حرية ان يموت الانسان من دونها . واذا تعفى الحب من الحياة ، فان الوحشة تعروها وكذلك الغربة ويمضي الانسان وهو يعدو على صدر الحياة ، فاقد العزاء والرغبة في العيش . وقوله انه علقها وليداً وما زال حبها ينمو الى الآن ويزيد يفصح عن تشبث الشاعر وسواه من رعيه بالطفولة وانهم لبثوا اطفالاً ، يعوزهم الحنان في المرأة وان الحياة انتهرتهم وازجتهم ، فصدوا عنها هرباً من قسوتها وجمودها . وهكذا تنسلل المعطيات في نفس هؤلاء حتى ليخيل لنا انهم يحنّون عبر ذلك الى الرحم والى

حضن الامومة وانهم من الملعين امام جبوت الحياة وتحجر الواقع وصموده
امام رغباتهم ونزواتهم .

اما عبارة القصيدة فهي العبارة الوجدانية الدانية المتناول ، تقوم على الالفاظ
العاطفية التي لا تجهم ولا عسر فيها . وقد تجسمت الانفعالات بالافكار العاطفية
وندرت الصورة القصية والثقفة لان هؤلاء لم يكونوا من اصحاب الصنعة
ومن عبيد العمل الشعري البريء الخالص من شوائبه . وثقافتهم الفنية لم تكن
تؤهلهم الى شيء من ذلك وانما هي حالات تنثال عليهم فيعبرون عنها بأقرب
متناول ، يشفع بهم الصدق اكثر من العمق والله اعلم .

النثر في رسائل عبد الحميد

مقدمة

بين الشعر والنثر

يرتبط الأدب ارتباطاً وثيقاً بالنفس والبيئة ، ويتخذ خصائصه من خصائصها ؛ ومع انه يهدف الى غاية في ذاته ، فإن تجربته لا تصفو ولا تتكامل ، إلا إذا صدرت عن الأحوال التي يُعانيها الفرد في تنازعه لبقائه وتحقيقه لذاته . فالأدب هو تلبية الحاجة حيوية ولرغبة النفس في ان تُفصح عن ذاتها للآخرين . لهذا ، فإن طبيعة النفس تطبع الأدب ، وتتسرب من الأديب الى أثره . فلا بدع ان يظهر الشعر في عالم الأدب قبل النثر ، لأن النفس البدائية تُعاني الوجود وتشعر به ، عبر غلالة من الوهم تبلغ ، غالباً ، حدَّ الاسطورة ، بحيث يحلُّ اليقين النفسي الشعوري ، من دون اليقين العقلي . فالعقل هو ربيب الحضارة ، يتولّد من ارتداد النفس على ذاتها وعلى العالم الخارجي ، لتوضّحه أو توضّح ذاتها ، وعلاقتها به أو علاقتها بها . أما الشعر ، فهو تعبير عن النفس . عندما تقع تحت وطأة الشعور الغامض ، وقبل أن يتحوّل الى فكرة ، وقبل ان ينفذ الى العالم الخارجي في حدود الأرقام والأحجام والمقاييس ، وقبل ان ينقش ضباب الوهم والاسطورة الذي يجسّد توقّد الخيال والشعور ، فيما فوق الواقع . وبقدر ما تتعفّى ظلال الأشياء

لتبين خطوطها ، وبقدر ما تنقش ظلمة النفس لتسطع أضواء العقل ، بقدر ذلك تتحوّل التجربة الأدبية من الشعر الى النثر . وبينما كان الشعر تعبيراً عن عالم مشوش ، كثير الاختلال ، تتغلب فيه اللحظة النفسية الهاربة على المطلق الثابت الرتيب ، أصبح النثر تعبيراً عن عالم واضح القسمات والملامح ، ينظر اليها بعين ثابتة ؛ إنه عالم المنطق والعقل والتجريد والتحديد والوصف والتقريب والسرد ؛ وبينما كانت الذات والموضوع شيئاً واحداً في الشعر ، انفصلت الذات عن الموضوع في النثر ، وأخذت تنظر اليه وتراقبه وتقرّر ما تلتقطه فيه الحواس وما يفهمه العقل وما يشعر به القلب ، أحياناً . الشعر تعبير عن الوجود الروحي والخيالي ، أما النثر فيعبّر عن الوجود المادّي العقلي . الأول يصدر عن وجود بالقوّة النفسية والثاني عن وجود بالفعل الواقعي .

ومهما يكن ، فإن ما يقع من النفس تحت وطأة العقل الواعي تجري عليه أحكام النثر ، ويتحوّل الى أفكار ، وما يقع من النفس تحت وطأة الشعور الذي يتحوّل الى صورة ، من خلال الخيال ، يكون مادّة للشعر . لهذا ، فإن النثر يسبغ السرد والتحليل ويعنى بالحوادث ، ممّا لا تتمثله ولا تسيغه التجربة الشعرية .

ومع ذلك ، فإن التعمق في بحث الفرق بين الشعر والنثر ، يرينا ان ثمة نوعاً من النثر الجمالي الذي لا يقتصر على التعبير عن المعنى تعبيراً علمياً وعقلياً ، بل يُعنى بتعميقه والإيحاء به من خلال الظلال النفسية وهذا النوع من النثر يتقرب إلى الشعر ، وإن لم يكن شعراً .

تولّد النثر من الشعر :

ومهما يكن ، فإن النثر يتولّد من رحم الشعر بنوع من التطور المرتبط بنفسية الفرد والمجتمع . وأقرب فصائل النثر الى الشعر هي الخطابة ، كما نشهد عند الإغريق والعرب الجاهليين . وذلك ان الخطابة تمثل المرحلة التي شرع

يُخضع فيها الأدب للحاجات المعيشية ، والواقع الخارجي وتنازع البقاء بشكل عنيف . فهي نوع من الأدب الذي يهدف ويلتزم ، ويصدر الى الآخرين ، معبراً عن انفعال شبيه بالانفعال الشعري بأساليب ينتمي معظمها الى النثر . الانفعال الشعريّ الحقّ يفرض نفسه على العالم الخارجيّ ويؤذيه في ذاته ويخضعه لمنطقه الخاص . أما في الخطابة ، فان العالم الخارجي يفرض ذاته ، غالباً ، على الانفعال ويخضعه لحدوده ومقاييسه . وبينما كان الشعر يؤثر بشدة استغراق الانفعال في ذاته وحلوله في العالم الخارجيّ ، من دون ان يعتمد للأدلة والبراهين والأمثال والمقاييس ، نرى الانفعال الخطابي يقع تحت وطأتها ، جميعاً ، معتمداً الأدلة التي يعتمدها النثر . على انه ثمة فرق بين الأدلة النثرية والأدلة الخطابية إذ تبدو هذه الأخيرة عقلية في ظاهرها ، بينما هي عاطفية في جوهرها .

ترجح الأدب بين الشعر والنثر :

ويمكن ان نتمثل على تطور النثر الخطابي من الشعر بخطبة قسّ بن ساعدة الأبادي حيث يقول :

أيُّها النَّاسُ
 اسْمَعُوا ، وَعُـوا ،
 أنْظُرُوا ، واذْكُرُوا ؛
 مَنْ عاشَ مَاتَ ، وَمَنْ ماتَ فَاتَ ،
 وكلُّ ما هُوَ آتٍ آتٍ !
 ليل دَاجٌ ، ونهار ساجٌ ،
 وسما ذاتُ أبراجٍ .

ألا إنَّ أبلغَ العِظاتِ السَّيرُ في المَلَكُوتِ ،
والنَّظَرُ إلى محلِّ الأَمْواتِ !

إنَّ في السَّماءِ لَعِبَرا ! وإنَّ في الأرضِ لَعِبَرا !
مالي أرى النَّاسَ يَدَهَبُونَ ، فـلا يَرجِعُونَ ؟
أرضوا هناك بالمَقامِ فأقاموا ؟ أم تُركوا فَنامُوا ؟
يا مَعشَرَ أَيْادِ ،

أين الآباءُ والأجدادُ ؟ وأين المريضُ والعُسُودُ ؟
وأين الفراعنة الشداد ؟
أين مَنْ بَنى وشيَّد ؟ وزخرفَ ونجَّد ؟
وغرَّه المالُ والولَدُ ؟

أين مَنْ طَغى وبغى ؟ وجَمَعَ فأوعى ؟
وقال : أنا ربُّكم الأعلى ؟

ألم يكونوا أكثرَ منكم أموالا ؟ وأطولَ مِنكم آجالا
في الذَّاهِبِينَ الأوَّلِينَ من القُرُونِ لنا بصائرُ .
ورأيتُ قَومِي نَحَوا تَحْضِي الأصاغِرُ والأَكابرِ
لا يَرجِعُ الماضي لِي ، ولا من الباقيين غابرِ
أيقنتُ أني ، لا محالةَ ، حيث صار القَومُ صائرا

ولئن لم تستقم هذه الخطبة على وزن وقافية ، وفقا لمفهوم الشعر ، فإنَّ
جُسَلَتَها تنطوي على شبه روي خاص بها ، يعوِّض عن القافية ويُعطي إيقاعها
ويؤثِّرُ تأثيرها . وهي ، كذلك ، تميل في مستهلِّها الى نوع من التقرير
والتعميم اللذين يظهران سِمَةَ النثر بوضوح ، ثم تنزع الى التصوير بدلا من
التقرير . منتقلة من حدود الفكر الى حدود الخيال الحسِّي ومتهية بأبياتٍ

تقترب اقتراباً تاماً الى الشعر الموزون . لقد ابتدأ الخطيب ناثراً وانتهى شاعراً ، أو أنه ألمّ بالاثنين معاً ، في حالة واحدة وأسلوب واحد ، دون تمايز ، لأن الأنواع الأدبية لا تتمايز إلا في عهود الاستقرار ، عندما يحاول الانسان ان يفهم الأشياء ويقرر نوااميسها ، بعد ان كان يعانيها معاناة ويتصرف بها تصرفاً .

وذلك يسوقنا الى الاعتقاد بان النثر الخطابي بدأ يظهر ويتكامل عندما شرع الإنسان يعنى عناية ايجابية بالآخرين ، هادفاً الى غاية نفعية ، اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو دينية . وهذه الغاية تخضع الفن لضرورات العالم الواقعي . فالشعر الصّرف الخالص لا يتعدى ذاته والغاية الجمالية التي تتلمس الحقائق النائية فيما وراء الحجب ، اما النثر فينزح الى العالم المادي والمعنوي ، خارج الذات .

وهكذا يبدو ان النثر لم يظهر الا كترديف للشعر ، في الأدب العربي ، يتخذُ انفعاله وإيقاعه ونبرته ، ممّا يتفق والحضارة الجاهلية التي تميل الى البساطة . فالنثر الواعي الصّرف ، لا ينشأ إلا فيما تتعقد الحضارة ويضطر الانسان للتوسّل بأسلوب واقعي موضوعي يعبر عن حقيقة التعقيد الذي يشعر به الانسان .

النثر الاسلامي :

ولم يكد يطل العصر الإسلامي ، حتى ازدادت الحضارة تعقداً وتنوعاً ، دون أن يتحوّل المسلمون عن طبيعة البداوة إذ نعموا بالاستقرار من الخارج ولم يكتسبوا فضائله النفسية . ونحن نعلم ان النثر يتولد في العهود المتقدمة ، عندما يسعى الانسان للنزوع من الجزء الخاص الى الكل العام . ومن الأشياء الى نوااميسها ومن الفوضى والصدفة والاتفاق الى التنظيم والتخطيط . ولئن

عرف المسلمون الأولون شيئاً من ذلك ، فإن طبيعتهم لبثت طبيعة مادية
لأنفعالية ، لقرب عهدهم بالجاهلية ولضعف تمرّسهم بالعلوم والمنطق
 والرياضيات ، وما الى ذلك مما يعبر فيه الانسان عن حركات الوعي وخطوطه
ومظاهره . النثر ينشأ في عصور العقل والعلم ، والمسلمون الأول كانوا في
عصر ديني متخضم ، يقبلون على وليمة الحضارة التي انفتحوها عايتها بدهشة
 وإثارة . لهذا ظلّت تجاربهم تعبر عن ذاتها في حدود الشعر والخطابة التي تماثله
 في روحها ، ولم يعرفوا العبارة النثرية المباشرة التي تقتصر غايتها على النفع
 والاختبار والسرد والتقرير وحسب .

وقد اشتدّت الخطابة الى جنب الشعر ، لشدة تسعر الأحقاد والضغائن
 وانقسام المسلمين انقساماً دينياً سياسياً . وسوف نرى ان خطب الأئمة ، فضلاً
 عن الولاة ، كانت تمتاز بروح البلاغة الشعرية ، إذ قلّما عبّروا بالفكرة من
 دون الصورة ، وقلّما شطروا الى العبارة النثرية التي تخضع للمعنى المباشر ،
 دون تزويق وتنميق .

تأثير القرآن :

وان كان القرآن يمثل ماهرة جديدة أثّرت تأثيراً عظيماً في اتجاه النثر ،
 لا قبل لنا بدرسه كأثر فني لصفته الدينية الخاصة ، وانما نكتفي بالإشارة الى
 ان اسلوبه ، وبخاصة في الآيات المكيّة . يفوق النثر والشعر ، جميعاً ، متخطياً
 عمود الأدب العربي . وحالاً في تجارب نفسية وفنية قلّما أدركها الإنسان .
 وهو ، من هذا القبيل . ليس شعراً وليس نثراً ، مع ان جوهر اسلوبه شعر ،
 كما نرى في مثل الآية الدالية : « وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنْ رَحْمَةٍ ،
 وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا »^١ . فهذه الآية تعبر عمّا هو

١ - الآية ٢٣ من سورة النحل - را .

اصفى من روح الشعر ، إذ أجزى لنا تقييماً ، لان صورة جناح الدُّل حلت
وتجسدت فيما فوق العقل والإدراك . وإذا أضفنا إليها ذلك الإيقاع الموسيقي
الذي يفيض من الحروف والألفاظ وتوقيع العبارة بأسلوب نفسي عميق ،
تبيّن لنا أنها تنطوي على نوع من الاشراقات التي تذيب العقل وتصهره
وتتجاوزه الى العالم الذي تكون فيه الحقائق أنغماً ورؤى عارية ، في عدنها
الروحي الأوّل ، قبل ان تفقده وتدخل في طينة الفكر والحواس .

والقرآن يطل إلى أبعاد لا قبّل للشعراء بإدراكها ، ويميل ، أحساناً
أخرى ، الى آيات لا تعدو في شكلها وجوهرها النثر . وقد كان تأثيره على
النثر أظهر منه على الشعر ، إذ أن الآيات القرآنية لا تتفق مع تقليد العبارة
والصورة والمعنى في الشعر العربي . والقرآن لم يوفق في نقل الشعر العربي من
بيئته المتشعبة بروح المادية الصحراوية الى عالم روحي ، يسقط فيه برقع
الأشياء بثقلها الترابي . وقد كان تأثير القرآن عظيماً في الدين والأخلاق
والسياسة ، لكنه وقف دون حدود الشعر ، إذ ظلّ الشعر العربي وثنيّاً في
روحه ، يشخص أمام المادّة والواقع ويدعن لهما . قبل الإسلام كان الإله
حجراً ، فحوّله الاسلام الى فكرة وروح ، أمّا في الشعر ، فظلّ الوثن على
تحجّره ، ولم يكد الشاعر العربي يدرك ان الوجود الحسي والمادّي هو وجود
زائف يُخفي وراءه الوجود الحقيقي .

ولئن لم يكن القرآن ذا تأثير عميق على الشعر ، فقد أثر على تطوّر النثر
وطبعه بطابعه وخاصّة في الخطابة ورسائل الدواوين كما نراها عند عبد الحميد
الكاتب .

عبد الحميد الكاتب

أصاه ونسبه :

هو عبد الحميد بن يحيى ، مولى العلاء بن وهب العامري . اختُلفَ في نسبهِ ويرجَّح أن والده فارسي ، وليس عربياً . قيل إنه كان خاملاً فنبغ في الكتابة . وقد لبث يكتب لعبد الملك حتى آخر ملكه ، بعد أن تخرَّج على سالم بن عبد الله مولى هشام بن عبد الملك الذي كان يحسن اليونانية . ولم يشتهر عبد الحميد الا بكتابه لمروان بن محمد ، وقد قتل بقتله .

نموذج : رسالة أذر هربه

أما بعد ، فإنَّ الله تعالى ، جعلَ الدنيا محموفةً بالكُره والسرور . وجعلَ فيها أقساماً مختلفة بين أهليها . فمنَ درَّتْ له بحلاوتِها ، وساعده الحظُّ فيها . سكنَ اليها ورَضِيَ بها ، وأقامَ عايها . ومنَ قرَصَتْهُ بأظفارها ، وعضَّتْهُ بأنيابها ، قَلاها نافرأ عنها . وذمَّتْها ساخطاً عليها ، وشكاها مستزيداً لها ؛ وقد كانت أذاقَتْنَا أفوايقَ استحليناها ، ثمَّ جَمَحَتْ بنا نافرةً ، ورَمَحَتْنا مَوْلِيَّةً ، فمَلَحَ عَذْبُها ، وخَشُنَ لَيْسُها ، فأبعدَتْنا عن الأوطان وفرَّقَتْنا عن الإخوان . فالدار نازحة والطَّبرُ بارحة ؛ وقد كتبتُ والأيتامُ تزيدُنا منكمُ بعداً . وإليكم صِباةٌ ووجداً ، فإنَّ تمَّ البليَّةُ إلى أقصى مدَّتْها ، يكن آخرَ العهدِ بكمُ وبنا . وإن يسلِّحَنا ظِفرُ جارج من

اظفار من يَلِيكُمْ فَرَجِعْ إِلَىكُمْ بِذُلِّ الْإِسَارِ ، وَالذَّلَّ شَرُّ جَارٍ . نَسْأَلُ
اللَّهَ الَّذِي يُعِزُّ مَنْ يَشَاءُ . وَيُذِلُّ مَنْ يَشَاءُ . أَنْ يَهَبَ لَنَا وَلَكُمْ الْفَسَةَ
جَامِعَةً ، فِي دَارِ آمْنَةٍ . تَجْمَعُ سَلَامَةُ الْأَدْيَانِ وَالْأَبْدَانِ ، فَإِنَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ
وَأَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ .

طبيعة أسلوبه :

من ينظر في طبيعة هذه الرسالة يرى أنها تعتمدُ التصوير أكثر مما تعتمد
التقرير ، وإن الصورة تهدف فيها إلى غاية بديعية خاصة ، تكرر المعنى ،
تسمو به ، حيناً ، وتُسِفُ حيناً آخر ، وفقاً لصدقة العبارة واتِّفاقها : « من
درَّتْ له بخلاوتها وساعده الحظ فيها ، رَكَنَ إليها ورضيَ بها ، وأقام عليها »
وهذه المعاني تتقارب وتتابع ، دون أن يكون . تمة ، ضرورة داخلية لها ؛
فالمعنى اللاحق لا يُغالي بالمعنى السابق ولا يُضفي عليه ظلالاً . ويكاد لا
يفسره أو يحلوه ، وإنما يكرره تكراراً . مغيراً مظهره ، دونَ جوهره .
وثمة من يزعمون أنَّ عبد الحميد تأثر بالنثر اليوناني وخبَرَ المنطق ، فجاءت
عبارته موقَّعة ، مقسَّمة ، ذات دُرَّة قياسية دقيقة . ومن ينظر في طبيعة
هذه الرسالة ، يرى أن الحسَّ المنطقيَّ واه . ضعيف ، لأن المنطق يؤدِّي إلى
التماسك والتوالد ، بحيث يتعدَّر علينا أن نُسقط جزءاً من العبارة دون أن
ان تختلَّ نسبتُها ويستحيل معناها ، كما أنَّ العبارة المنطقية تكون ملزمة
بالتسلسل والتدرج ، فلا يحلُّ ما تأخَّر محلَّ ما تقدَّم أو ما تقدَّم محلَّ ما
يتأخَّر ؛ أما عبارة هذه الرسالة فتبدو قلقة مترجِّحة ، يجري فيها المكير دون
ترابط أو توحد ، فلا ضير في أن نعبث بنظامها دون أن يتعدَّر المعنى . كما
نرى في قوله : « من ساعده الحظ فيها ودرَّتْ له بخلاوتها رضي بها وسكن
إليها وأقام عليها » .

وهذه الظاهرة تسوقنا إلى الاعتقاد بأن النثر لم يخرج بعد من رحَمِ الشَّعر

ويتحرر التعبير عن مُشكاة او قضية متلاحقة متطورة بعضاً من بعض ، وإنما لبث يجري على تقميش الخواطر والافكار وتسقُطها تسقُطاً ، والعبث بها عبثاً ؛ ولعلّ هذا التكرار يدلّ على سعيه للإطالة دون ان تمدّه المعاني ويقوى على التجديد والتوليد ، فأطال بالنكرار ، وأثّر بالايقاع . مازجساً الغاية الشعرية بالغاية النثرية . وهذا ما يفسّر لنا اعتماده على الحال كقوله : قلّاهما نافرأ عنها ، وذهمّنا ساخطاً عليها . وشكاها مستزیداً لها ... ثم جمّحت بنا نافرة ، ورمجتنا مولّبةً » . ويرى طه حسين . أنّ اكثاره من الحال تحدّر إليه من اليونانية ، وأنه أفاده من استاذة سالم بن عبد الله : الواقع أنّ استعمال الحال هو خاصة من خصائص النثر . لأنّ الحال تهدف إلى الإبانة والتحديد والتفسير ، مما يتفق وروح النثر . إلا أن عبد الحميد لم يتوصل بها تفسيراً للمعنى واستيفاءً لحاجة داخلية ، وإنما كواسطة للإيقاع والتنميق والترصيع ، لأن الحال تكون ، دائماً . منصوبة ، ذات إيقاع متشابه لأنها شبه روي .

الاستعارة والتكرار :

ومن خصائص هذه التملعة الإسراف في اعتماد الاستعارات التي تختلف شكلاً ، وتنفق معنى . وهذه الاستعارات . قلما ظهرت في النثر الجاهلي ، حيث غلب التثريب والتشبيه . والاستعارة تقتضي حضارة وقدرة على التجريد وتصوّر المعاني والوصول إلى نتائجها من دون أسبابها بعد أن تسقط أحد طرفي التشبيه . على أن الاستعارة قد تختلف في النثر عنها في الشعر . وهي لا تردّ في الأول إلا كمظهر من مظاهر الصنعة . بينما ترد في العبارة الشعرية كنتيجة لانتصار المنطق الشعوري على المنطق العقلي . الاستعارة في النثر دلالة على ترويض العبارة وتثقيف الأفكار والعبث بها . لأن الاستعارة الفنية لا تستقيم إلا إذا قُدّر لها خيال مبدع . خالف . يصدر عن حتمية الشعور واشراق الحدس . أما الاستعارة النثرية فتوسّل بالحيل الذهنية والفكرية لتعمية المعنى

وتعقيده ، دون أن تُصنفي عليه عمقاً ، لهذا نرى ان الاستعارات في هذا النص هي استعارات ذهنيّة ، لا تنهض إلى ما فوق الأشياء . فلو نظرنا الى مثل قوله : « ثم شمس عنا نافرة ، واعرضت عنا متنكرة ورحمتنا مولية » لرأينا ان هذه العبارات تنطوي على استعارات مشبعة بالمخادعة ، تُوهم بجِدّة المعنى وبكارتته ، بينما يكون ، في الواقع ، هَرِمًا مطروقًا . وهي لا تدل على الخلق بقدر ما تدل على العجز عنه . والمقطوعة ، جميعاً ، لا تعدو ان تكون أفكاراً مكرورة ، قريبة المتناول ، وقد أخرجها الكاتب بحلّة بيانيّة جديدة ، وألحّ وأطنب في ذائقة الخطائيّة التي تؤخذ بجِدّة الألوان والأصباغ ، وتغوى بالعبارة كغاية بذاتها والإيقاع المتولد من التوازن بين الألفاظ في الجملة الواحدة والتقسيم والتنوين . فالنثر لم يبلغ بعد أشدّه ، بل ما برحت تطفئ عليه خصائص الشعر .

النثر بين المنفعة والمتعة :

ومهما يكن ، فان النثر يهدف الى غاية خارجية ، الى منفعة ، أما عبد الحميد فقد هدف الى المتعة والإيحاء كغاية بذاتها ، وغدا المعنى ذريعة لإظهار براعته الانشائية . ولئن قيل ان عبد الحميد هو أول من فكّر رقاب الشعر ، فان رسائله تدلنا على أنه خطا خطوة أخرجت الشعر من ذاته وبدأت تعنى ببعض مظاهر الواقع ، لكنها ظلّت ، مع ذلك ، هجينة . لا هي نثر ولا هي شعر ، تخضع للأسلوب النثري في التقسيم والبيّنات ، وتقترّب من الشعر في اعتماد الصورة أكثر من الفكرة ، وفي إحاطة العبارة بالنغم والإيقاع وتوشيتها بالاستعارات . فعبد الحميد حاول أن يروّض الشعر ويخرج النثر منه ، لكنه لم يوفق الى ذلك لان العصر الأموي كان عصر خطابة ولم يكن عصر عقل

وفلسفة . أما ما نشهده في عبارته من بديع ، فهو متولد من حضارة العصر ، حيث أسرف الولاة والأمراء والحلفاء في ترصيع الأبنية وزخرفتها ، فانتقل الزخرف من فنّ العمارة الى فنّ الأدب لأن الأدب يتأثر ببيئة الأديب . ولعلّ النثر الواضح المعالم لم يظهر إلا في كتب ابن المقفع في العصر العباسي ، ثم تبلور في نثر الجاحظ ومن اليه .

المخطابة

نموذج من خطب زياد بن أبيه

الخطبة البتراء

نبذة في سيرته :

هو زياد بن أبيه وهو ابن سميّة لأنه لم يكن له أب شرعي . قيل انه ولد في السنة الاولى الهجرية . ولقد عرف زياد بالدهاء والشدة والحزم ، منذ طفولته . فلما شبّ استكتبه أبو موسى الأشعري كما ان عمر كان يعهد اليه بكثير من المهمات ، وما لبث ان استثار اعجاب الناس بفصاحته وحسن درابته حتى قيل ان عمرو بن العاص ، لما شاهده قال : « لله درّ هذا الغلام ، لو كان قرشياً لساق الناس بعصاه » . وقد كان أبو سفيان حاضراً ، فقال : « اني اعرف اباه » فقال عمر « من » قال : « أنا هو » .

كان زياد في مستهل حياته يشايخ عليّاً ، وقد عين من قبله ليخمد ثورة فارس ، فساء ذلك معاوية وهدّده بالقتل . الا ان الاحوال تطورت فيمسا بعد ، وتقرب زياد من معاوية ، حتى اضطر أخيراً الى ان يستلحقه بنسبه ، وذلك ان معاوية كان يحاول ، أبداً ، ان يجمع الأمويين على مبايعة ابنه يريد ولاية العهد . وكان هؤلاء ، يفتقون بشقّ الاعذار ليتصلوا من هذه المبايعة . فعمد معاوية في دهائه الى استلحاق زياد بنسبه . بعد ان اقام على ذلك اثنتين من الشهود ، وما عثم ان استدعى الامويين . وأعلن لهم أنه قرر ان يكتب

ولاية العهد لزياد ، فصمق هؤلاء ، وقالوا : « الف يزيد ولا زياد » . وهكذا تمت البيعة لابنه . الا ان الخليفة ، في الواقع ، لم يستلحق زياداً بنسبه لهذه الغاية وانما اراد ان يفيد من حنكته وحسن درايته للأمور ، وقد عينه والياً على البصرة ، فضلاً عن خراسان وسجستان . وقد كانت البصرة فيهما وفد إليها مسرفة بالفسق والفساد ، كما ان الدعوات المناوئة للأمويين مستفحلة ، فعمد الى القسوة والرهبة ، فاستقام أمرها حتى قيل : « إن الشيء كان يسقط من يد الرجل او المرأة ، فما تمدد اليه يد ، حتى يعود صاحبه ، فيجده في مكانه ، فيأخذه . »

خطبه : لئن شهر زياد بالدهاء والقسوة السياسيين ، فإنه قد شهر في خطبه بالبلاغة ، شأنه في ذلك شأن أكثر الولاة والخلفاء الأمويين . وليس ثمة متسع من المجال لكي نلم بالخطب التي نفذت اليها عنه في كتب الادب وانما نكتفي بأن نتولى تحليل خطبة البراء التي قالها ، عندما ولي على البصرة ، متخذين منها نموذجاً لخطبه :

أما بعد ، فان الجهالة الجهلاء ، والضلالة العميساء ، والغني^١ الموفي^٢ بأهله على النار ، ما فيه سفهاؤكم ، ويشتمل عليه حلماؤكم من الامور العظام ينبت فيها الصغير ، ولا يتحاشى عنها الكبير . كأنكم لم تقرأوا كتاب الله ، ولم تسمعوا ما أعد الله من الثواب^٣ الكريم لأهل طاعته ، والعذاب الأليم لأهل معصيته ؛ في الزمن السرمدي^٥ الذي لا يزول . أتكونون كمن طرقت عينيه الدنيا^٦ ، وسدت مسامعته الشهوات ، واختار الفانية على

١ - الغني : الفضال .

٢ - الموفي : المشرف .

٣ - الثواب الجزاء على اعمال الخير .

٤ - المعصية : الرلة .

٥ - السرمدي : الارلي الابدني .

٦ - طرقت عينيه الدنيا . طمعت عيناه الى الدنيا وزخرفها فشغلتا عن الآخرة .

الباقية ، ولا تذكرون انكم احدثتم في الاسلام الحدث الذي لم تسبقوا اليه ، من ترككم الضعيف يقهر ويؤخذ ماله ، والضعيفة المسلوقة في النهار المبصر ، والعدد غير قليل . ألم يكن منكم نهاية ^١ تمنع الغواة ^٢ عن دلج الليل ^٣ وغارة النهار ؟! قرَّبتم القرابة وباعدتم الدين . تعتذرون بغير العذر وتغضبون على المختلس . كل امرئ منكم يذُبُّ ^٤ عن سفيهه ، صنيع من لا يخاف عاقبة ولا يرجو معاداً ^٥ . ما انتم بالحلماة ولقد اتبعت السفهاء ، فلم يزب بكم ما ترون من قيامكم دونهم حتى انتهكوا حرَمَ الاسلام ، ثم اطرقوا وراءكم كنوساً في مكانس الرِّيب ^٦ . حرام عليّ الطعام والشراب حتى اسويها بالارض هدماً وإحراقاً ! إني رأيت آخر هذا الأمر لا يصلح الا بما صلح به أوله : لين في غير ضعف ، وشدة في غير عنف . واني أقسم بالله لأخذنّ الوليّ بالمولى ^٧ ، والمقيم بالطاعن ^٨ ، والمقبل بالمدير ، والمطيع بالعاصي ، والصحيح بالسقيم ، حتى يلقي الرجل منكم اخاه فيقول : « انج سعد ، فقد هلك سعيد ، أو ^٩ تستقيم قناتكم » . ان كذبة الأمير بقاء مشهورة ، فإذا تعلقتم عليّ بكذبة فقد حلّت لكم معصيتي ، فاذا سمعتموها مني فاغتمزوها فيّ ، واعلموا ان عندي امثالها . من نقب منكم عليه ^{١٠} فأنا ضامن لما ذهب منه . فايائي ودلج الليل ! فاني لا أوتى بمُدلج الا سفكت دمه .

١ - النهاية : الزاجرون ، المانمون .

٢ - الغواة : الظالمون .

٣ - دلج الليل : السير فيه .

٤ - يذب : يدافع .

٥ - المعاد : الآخرة .

٦ - الكنوس : المختبئون ، المكانس : الملاجئ ، وتكون لوحوش غريبة فيها . الريب : النهم .

٧ - الولي : السيد . المولى : العبد .

٨ - الطاعن : المسافر .

٩ - او : ناصبة لانها أتت بمعنى : الى أن .

١٠ - نقب عليه : سرقته داره .

وقد أجاتكم في ذلك بمقدار ما يأتي الخبر الكوفة ويرجع اليكم . وإياي ودعوى الجاهلية ١ ، فاني لا أجدها دعاء بها إلا قطعتُ لسانه . وقد أحدثتم أحداثاً لم تكن ، وقد أحدثنا لكل ذنب عقوبة . فمن غرق قوماً غرقناه ، ومن أحرق قوماً أحرقناه ، ومن نقب بيتاً نقبنا عن قابله ، ومن نبش قبراً دفناه فيه حياً فكفوا عني أيديكم وألستكم أكفف عنكم يدي ولساني . ولا تظهر من احد منكم ريبة بخلاف ما عليه عامتكم الا ضربت عنقه . وقد كانت بيني وبين أقوام إحن ٢ فجعلت ذلك دبّر ٣ أذني وتحت قدمي . فمن كان منكم محسناً فليزدد إحساناً ، ومن كان منكم مسيئاً فلينزح عن إساءته . إني لو علمت ان أحدكم قد قتل السل من بغضي لم اكشف له قناعاً ، ولم أهتك ؛ له سترأ ، حتى يبدي لي صفحته ٥ . فإذا فعل ذلك لم أناظره . فاستأنسوا أموركم وأعينوا علي انفسكم ، فربّ مبشّر بقدمنا سيُسّر ومسرور بقدمنا سيبتس . أيها الناس . إننا اصبحنا لكم ساسة وعنكم ذادة ، نسوسكم بسلطان الله الذي أعطانا ، ونذود عنكم بفيء الله الذي خولنا ، فلنا عليكم السمع والطاعة فيما احببنا . ولكم علينا العدل فيما ولىنا ، فاستوجبوا عدلنا وفيثنا بمناصحتكم لنا . واعلموا اني مهما قصرت عنه ، فلن أقصر عن ثلاث : لست محتجاً عن طلب حاجة منكم ، ولو أتاني طارقاً بِلَيْل ، ولا حابساً عطاء ولا رزقاً عن إبانته . ولا مجمراً لكم بعثاً . وإيم الله ، إن لي فيكم لصريع كثيرة ، فليحذر كل امرئ منكم ان يكون من صرعاي . » .

إيجاز المضمون : استهل زياد بوصف الحالة التي تردى بها أهل البصرة ، بعد ان انصرفوا عن تعاليم الدين . وسدروا في غيهم لا يتقون فاحشة ولا

١ - دعوى الجاهلية : دعوى العصبية والنزق .

٢ - الإحن : الإحقاد .

٣ - دبّر : خلف .

٤ - أهتك : انس .

٥ - يبدي لي صفحته : بكاشفني .

يألون عن منكر . ثم انصرف الى تعداد معاصيهم ، كترك الضعيف وارتداد
المواخير ، واحياء العصبية القبلية ، كأنهم لا يرجون معاداً وعقبى في الدين .
بعد هذه المقدمة التي حدد فيها معاصيهم ، رأيناه ينصرف لإعلان العقوبات
التي أحدثها للدنوبهم ، وهي تتلخص بالفتك ، دون تمييز بين صالح وطالح ،
بين مذنب وبريء ، حتى تستقيم قناتهم ، ويبتعدوا عن المنكر . ثم استطرد
الى تأكيد عزمه . معلناً لهم ان من يتعلق عليه بكذبة فيما يعلنه عليهم ، نحل
له معصيته . ولقد دأب على ذكر المعصية والعقاب الذي ألحق بها . فاذا مسا
أتى بمدلج ، فانه يسفك دمه ، كما انه لا يؤتى بمن يدعي دعوى الجاهلية وإلا
قطع لسانه ، ومن غرق يغرق ، ومن أحرق يحرق ...

ولعل الخطيب استشعر عظم التهديد الذي يحيطهم به ، فأراد أن يوهبهم
بالعدل واللين ، فأكد لهم انه يبتعد عن الاحقاد الذاتية ، ويدعوهم الى طاعة
بني أمية ، مظهراً وجهاً من وجوه العدل الذي استهل به ، مؤكداً لهم ان له فيهم
صرعى كثيرين . فليحذروا ان يكونوا من صرعاة .

١ - تمهيد : وهذه الخطبة تختلف عن سائر الخطب ، أكان ذلك في طبيعة
الاسلوب أو في طبيعة الأفكار والآراء التي شخصت فيها . فالخطيب لم يعد
يهدي بالأفكار التي تتيسر له ، وانما يعتمد الى نوع من التصميم الغامض الذي
لا يظهر للسامع ، بالرغم من انه عظيم التأثير على وجدانه . ولعل هذه الخطبة
تقرب الى خطبة الامام علي في الجهاد ، فيما استهل بذكر الوقائع لينتهي منها
الى النتائج . فكما ان الامام علياً انتقل من ذكر قيمة الجهاد مستطرداً الى
وصف الذل الذي أحاط باتباعه ، متخلصاً فيما بعد الى إظهار نقمته ، نرى
ان زياداً استهل ، كذلك ، بالحديث عن واقع أهل البصرة ، متدرجاً الى ذكر
العقاب ، منتهاً بالإرشاد والتعليم والنصح . فخطبة زياد اصبحت خطبة شبه
منهجية ، تتطور تطوراً ، وتستنفذ على بُلغ مستوفية وجوه القول . دون
تفكك أو تردد وهديان .

٢ - النقمة : ولئن كان الاسلوب الخطابي يعتمد الغاوى ، فانه أشد ما يظهر في هذه الخطبة وقد نوحى بكثير من الملاحظات الواقعية التي تضاعف من تأثيره . فهو يستهل بالقول : « اما بعد . فان الجهالة الجهلاء ، والضلالة العمياء ، والغنى الموفى بأهله الى النار ، ما فيه سفهاؤكم ويشتمل عليه حلماؤكم ، من الأمور العظام ، ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى عنها الكبير » . وقد بدا الخطيب مأخوذاً بالنقمة ، منذ مطلع الخطبة ، لانه تجاوز عن البسملة فضلاً عن سائر الاحاديث الدينية التي دأب الولاة والخلفاء على الاستهلال بها كإحدى سنن الخطب الاسلامية ونتيجة لتوحيد الدين والدولة . وكنتأ رأينا ان الامام علياً كان أشد غيظاً من زياد . وقد وتر بواله في عقر داره ، لكنه لم يتخل عن المقدمة الدينية التي كانت تبدو ضرورية . لتخلع على كلام الخليفة صفة القداسة والتقوى ، وتوحي بأن سلطانه فيه شيء من ارادة الله . ولئن تجاوز زياد عن هذه السنة ، فإن ذلك يدلنا ويوحى بصورة غير مباشرة الى ان الأمويين لم يأخذوا الدين في أعماق وجدانهم بالحد والتقوى اللذين كان اسلافهم قد أخذوه بهما ، وإنما يهتمهم . في الواقع ، تطبيق الاحكام القرآنية ، بقدر ما يهتمهم تنفيذ خططهم المياسية واشاعة الامن بعد ان اوشكت التلاقل ان تودي بمصر الخلافة الأموية .

فزياد يبدو مربداً . منذ مطلع الخطبة ، ويتراعى لنا ان ملامحه تظهر ، منذ البداية ، متجهمة . كما بدت اسارير الامام علي في نهاية الخطبة . ونكاد نرى ، فيما بعد ، ان الحجاج كان في حالة شبيهة بالحالة التي شهدناها في هذه الخطبة لأنه لم يكذ يعرف نفسه منذ ان استوى على المنبر ، الا بأنه طلاع الثنايا . وهكذا فان الامام علي بالرغم من انه لم يكن اقل نقمة من هذين الواليين ، ظهر اشد انضباطاً ، وأكثر تقيداً بأحكام الدين .

والنقمة تظهر خلال قوله : « ان الجهالة الجهلاء ، والضلالة العمياء » . فالغلو الذي شخص في هذه الحملة يدل على ان الالفاظ كانت تنفس ، في

الواقع ، عن نفس موتورة ، أكلها الحقد على أولئك القوم الذين اسرفوا في خروجهم على الاخلاق . لهذا فهو يكرر معنى الجهل ويضاعفه بتكرار اللفظ واشتقاقه من الصيغ اللغوية التي توحى بالكثرة . ولقد استمر الخطيب في مغالاته فيما سوى بين الصغير الغرّ والكبير المدرب ، بين السفه والحليم في الخروج عن نواهي السلطة والارتقاء في أحضان الغي . ولقد كان تعظيم ذنبهم وسيلة لتعظيم العقوبة التي سيتهدهم بها .

٣- الدين : ولئن كان زياد قد استهل الخطبة من دون ان يتحدث عن الدين فانه لا يعتم ان يتدارك ذلك ويتولى تصوير مفسادهم بالنسبة اليه منتهياً الى الاعتقاد بأنهم لبثوا كالكفار الذين لم يسهموا في الاسلام ويبدّلوا من واقع التاريخ ومصير البشر . ولئن كان زياد لم يتمثل بآيات قرآنية في خطبته ، كما دأب الخلفاء والولاة فاننا ، بالرغم من ذلك ، نراه يتبع في اسلوبه ومعانيه روح الآيات القرآنية وتعاليمها فهو إذ يقول « اتكونون كمن طرفت عينه الدنيا وسدّت مسامعه الشهوات واختار الفانية على الباقية » ، يترأى لنا ان بلاغة زياد كانت مشبعة بالبلاغة القرآنية ، وطبيعة الألفاظ والصور التي شخصت فيه . ولقد اعتمد الخطيب على الدين بأسلوب غير مباشر ، لا يقل في طبيعته عن الاسلوب المباشر من حيث التأثير على نفوس المسلمين .

ونحن إذ نتعمق في الحملة التي أسلفنا ذكرها ، يتحقق لنا ان الخطيب كان يحاول ان يصلح السامعين بالترهيب الديني الذي كان يعتمد الحديث عن النار وما أشبه . ولقد كان الإمام علي قد توسل بهذا الترهيب أيضاً . إلا أن الخطيبين ، جميعاً ، تبينا ، فيما بعد ، أنه لا يكفي وحده ، فعمد الإمام الى اذكاء الشعور بالمذلة والصغار اللذين ادركاهما ، بينما عمد زياد ، كما سئرى . الى التهديد بالقتل والفتك دون روية او رحمة او هوادة .

ذاك كان أسلوباً عاماً في ذكر معاصيهم ، أما الآن فلإننا نراه يلم بتفصيل المعاصي التي دأبوا عليها .

٤ - تفصيل المعاصي والعقوبات : وأولى تلك المعاصي الدنس والريبة . فهم يدلون الى المواخير ويتعاطون الازدواج المحرمة . فالقوم الذين ضاعت بالنسبة اليهم قيم الشرف وفقدوا الشعور بالحرمة ، انما أصبحوا يحبون حياة شبيهة بحياة البهائم ، لا مثل عليا لديهم ، ولا يسعون الى تحسين ذواتهم فضلاً عن تحسين مجتمعهم . والدليل على ذلك ما استطرد اليه فيما بعد اذ قال أن أهل البصرة افتقدوا النخوة ، وانحلت حمية الشرف فيهم ، حتى أصبحوا يرون المرأة الضعيفة المسلوقة تذلل وتظلم ، دون ان ينتصروا لها . وهناك ، أيضاً ، العصبية القبلية ، وهي منذ ذلك الحين ستصبح كالنار المشتعلة ، تكاد لا تطفئها حتى تتأجج من جديد .

ومهما يكن ، فإن المعاصي التي ذكرها الخطيب . لم تكن لتؤثر في نفوس هؤلاء ، لولا انه أعقبها بتهديد زالت معه حدود الدنيا وابتعد أيما ابتعاد عن ترهيبهم بالنار الآجلة ، وانتضى عليهم سيفاً عاجلاً ، تمثلت لهم فيه الاعناق وهي تقطع ، والدماء وهي تسيل . ولعل الخطيب كان يشعر في قرارته ان عصيان هؤلاء كان أقوى من أن يخضعه بتعاليم التقوى . فالدين لم يكن بالنسبة إليهم ، كما كان لبعض المسلمين ، أيام الدعوة الأولى ، بل كانوا يلتفتون اليه بعين عابرة ، متخطفة . وينصرفون الى اشباع شهواتهم ، كما كان يفعل الجاهليون . ولعل هذا يسوقنا الى القول ان الدين لم يلج الى أعماق وجدان هؤلاء القوم ، بل اقتبسوه . وسموا به من الخارج ، بينما ظلت تضطرب في نفوسهم الغرائز الجاهلية . لهذا فأنا فيما نؤمن بهذه الخطبة نرى ان المعاني الدينية ، ليست الا وسيلة سلبية ، ضئيلة من الوسائل التي عمد اليها زياد في ردعهم . ويكاد يخيل إلينا اننا لا نتجاوز الحقيقة ، فيما نقول ان القوانين التي استنها زياد . عبر هذه الخطبة . هي كالمعاصي التي ذكرت فيها ، أيضاً . لا تعدو ان تكون مشبعة بروح الجاهلية التي تتوسل بالبطش والفتك والقوة . بينما كان الاسلام يعتمد في اصلاح المسلمين التقوى والتبشير . ويكفي لكي

نتأكد من ذلك ان تقابل بين خطبة زياد هذه وخطبة الوداع التي القاها النبي قبيل موته . لقد استلهم النبي في اشتراعه روح الحقيقة ، ونظّم علاقة المسلم بالآخر بالنسبة للتقوى والمحبة ، بينما نرى زياداً يدخل على هؤلاء كالفاتح الغريب الذي لا يجمعه بهم الدين والمصير الواحد ، بل كأعداء نفذ الى بلادهم عنوة ، وهو يريد ان يخضعهم بحد السيف . فروح الخطابة الاموية قد اختلفت عن روح الخطابة كما دأبنا على مشاهدتها ايام النبي وايام الخلفاء الراشدين .

بين عمر وزياد :

ولقد درج بعض الباحثين على القول ان زياداً تمثل بعمر ، وبالع بالسلوبه في الخطابة ، حتى أدى به ذلك الى ما نشهده في خطبه من ازدياد وارعاد ، وتلمح سيوف وإراقة نسيج . لا شك ان الخليفة عمر كان أشد الخلفاء الراشدين مراساً ، وأبعدهم عن المساومة والمداورة ، لكنه لم يكذب بل بلغ في أي خطبة من خطبه ما نشهده في خطبة زياد هذه من تجاوز عن روح العدل وابتعاد عن طبيعة الشورى . لقد دخل احد الاعراب على عمر وقال له : « والله لو رأينا فيك اعوجاجاً لقومناه بحد سيوفنا » . وقد تجاوز عمر عن هذا التهديد ، ورأى فيه شيئاً من روح الشورى التي تشرك المسلمين ، جميعاً ، في إقامة الدولة والرقابة على شؤونها ، أما زياد فلم يكذب يسمع أحد المسلمين يقول واجفأ : « أنبأنا الله بغير ما قلت » حتى انقضّ عليه ، وأوشك ان يصعقه وأجابه بقوله : « إننا لا نبلغ فيكم المراد حتى نخوض الباطل اليكم خووضاً » . وقد يكون من الخير ان تقابل بين خطبة زياد ، فيما ولي الولاية ، وخطبة عمر فيما ولي الخلافة . قال عمر « ان الله قد ولاني امركم ، وقد علمت أنفع ما بحضرتكم لكم ، وانني اسأل الله ان يعينني عليه ، وان يلهمني العدل في قسمتكم كالذي امرني به واني امروء مسلم وعبد ضعيف الا ما أعان الله عز وجل . فلا يقولن احد منكم عمر تغير منذ ولي . اعقل الحق من نفسي واتقدم وأبين لكم أمري . فأبما رجل كانت له حاجة او مظلمة او عتب علينا فليؤذني . فما انا الا رجل منكم .. »

أين هذه النزعة الديمقراطية التي تعود الى الشعب في كل الامور ، وتتطلب الشورى والمحبة ، من الوعيد الذي كان يقصف في خطب زياد ، مستيحاً جميع الانظمة والقوانين الاسلامية ، كما كان أهل البصرة يستبشرون جميع فضائل وتعاليم الدين الجديد ؟ . وهكذا ، فان زياداً ، كان يشبه عمر في صلابته ، لكنه تجاوز عنه واسرف في الظلم والارهاب .

وإذا ما شخصنا الى دراسة القوانين التي استنّها زياد للاصلاح فاننا نتحقق انها كانت تشتمل على كثير من الاضطراب والتناقض . فهو يعلن في مستهل هذا المقطع من الخطبة انه يريد ان يتبع سنة الالين من غير ضعف ، وشدة في غير عنف . وهذا المبدأ لو تحقق لكان متلاً أعلى لأسلوب الحكم الديمقراطي ، وربما كان معاوية يحاول ، أبدأ ، ان يحقق هذا المبدأ في حكمه ، الا أن الظروف اضطرتّه الى تبديله ، متأثراً بالثورات والمعاصي التي اقضت مضجع دولته . الا أن زياداً ، فيما ينتقل من اعلان هذه الحملة الى تفصيلها وتفسيرها ، نراه يتجاوزها ويوشك ان ينساها . فلا يبقى شيء من الالين والابتعاد عن العنف ، بل نراه . وقد انتقض على سامعيه بالويل والتهديد والثبور ، مزيلاً الحدود بين البريء والمجرم . بين الظالم والمظلوم . « حتى يسوي البصرة بالارض هدماً واحراقاً » . « واني لا أقسم بالله . لآخذنّ الولي بالمولى ، والمقيم بالطاعن والمقبل بالمدير والمطيع بالمعاصي » . فأين هذا الطغيان الذي لا يرتدع ، مما ألفتناه في التعاليم الاسلامية من دعوة لاحقاق الحق واشاعة المحبة ، واقامة الحدود بين المؤمنين . بل أين هذا القول من المبدأ الذي اعلنه منذ لحظة عندما تحدث عن الالين بغير ضعف والشدة من دون عنف ؟؟ .

وهكذا يتحقق لنا ان الخطاب . تأثرت تأثراً جذرياً بواقع السياسة الأموية ، فعنفمت وقست . عندما استندت المعارضة واوتسكت الدولة على التداعي والزوال .

٦ - التأكيد على صدق الوعيد : ولقد اراد زياد ان يخيط السامعين بكل ما

يجعلهم يرهبونه ويتأثرون بقوله . وقد خشي ان يتوهّموا ، ان تهديده ليس إلا وسيلة للارهاب ، وانه لن يصدق فيه وينفذه . لذلك رأيناه ياتفت اليهم ، من جديد ، ويذكرهم ان « كذبة الامير بقاء » اي ان الناس ، جميعاً ، يعرفونها لانه يعلن قوله عليهم كافة ولكي يضمن بالتأكيد ، نراه يحلّ الناس من طاعته اذا تحقّق لهم ، فيما بعد ، انه لم يصدق فيما اوعدهم به . وهنا تعود الثورة فتجتاحه من جديد فيذكر لهم أنه سيغرق من أغرق ، ويحرق من أحرق . ولا يتورع من تهديدهم بدفنههم وهم أحياء . وفي هذا المقطع تبدو الخطبة شديدة التماسك ، تتطور الافكار فيها تطوراً ، ويتبع اللاحق بالسابق وذلك لأن الخطيب لا يورد افكاراً . حكميّة ، كما دأب عليه الجاهليون . بل يعالج قضية ويتصدى الى جميع وجوها .

٧ - الهدوء بعد العاصفة : الا أن زياداً في حنكته السياسية ، أدرك ان ذلك التعسف قد يثير السامعين ، ويدفعهم الى التنادي بالعصيان شأن كل من يشعر بالظلم . لذا رأينا انه يتنكب عن تلك الجمل والأفكار المدوية المتعسفة ، ويميل الى شيء من اللين الذي كان يتلمح ابدأ تحت عبوس اسارير الولاة الامويين كافة . ولقد اراد ان يوحى لسامعين بأنهم ، جميعاً ، مدعوون الى بداية جديدة ، متجاوزين عن احقادهم الماضية ، محاولين ان يتصافوا وينبذوا الشرور ، لذلك رأيناه يعالنههم التصافي ، ويؤكد لهم انه تجاوز عن اساءة جميع الذين سبق ان وتروه ، وانه صفح عن احقاده الماضية . فلن ينتقم من أحد لأنه كان ينتقم عليه . فعقابه لا يعود الى الماضي بل يقتصر على الاعمال التي سيضطلمع بها كل مسلم منذ القائه الخطبة : « لأنني لو علمت ان أحدكم قد قتله السلّ من بغضي ، لم أكشف له قناعاً ، ولم أهتك له سترأ ، حتى يبدي لي صفحته ، فاذا فعل ذلك لم انظره . فاستأنفوا أموركم ، وأعيوا على أنفسكم قرب مبتئس بقدمنا ، سيسر ، ورب مسرور سيبتئس . »

ففي هذا المقطع يتحقق لنا ان روح الخطبة قد تبادلت ، وان طبيعة الأفكار

أصبحت أكثر تقيداً بالعدل . وهي ، في الآن ذاته ، أكثر تأثيراً في اصلاح السامعين من التهديد الذي كان لا ينفك يرغي ويزبد به . وآية العدل في هذا المقطع ان الوالي لا يعمد في عقابه وثوابه على النزعات والميول الذاتية بل على حسن التصرف والأخذ بالصراط المستقيم . وهكذا فان زياداً يخالف في تطوّر خطبته الاسلوب الذي خلصنا اليه في خطبة الامام علي . ففي مستهل الخطبة يبدو شديد التوتر والنقمة يعصف في السامعين عصفاً وينقض عليهم انقضاضاً . اما الامام علي ، فكان في مستهل الخطبة مترناً ، ينظر الى الأمور بروية ودراسة ، ثم ما عثم ان أخذ يتدرج في نقمته حتى تحول الاستياء الذي كنا نستشفه في المطلع الى كره للحياة من خلال كره الذين يحيطون به . لقد تطورت خطبة زياد تطوراً انحدارياً ، بينما تطورت خطبة الامام علي تطوراً تصاعدياً . وهذا الاختلاف في النهج والاسلوب ينم عن الاختلاف في الأحوال النفسية التي كانا يعبران عنها . لقد كان زياد يعبر عن واقع سياسي يمتزج فيه بين اللين والعنف . اما الامام علي ، فلم يكن في موقف يضطره الى بمالة السامعين واسترضائهم باسلوب غير مباشر ، لأنه كان يثور لكرامته . لهذا انتهى بالنقمة بعدما استهل باللين ، بينما اوشك زياد ان ينتهي باللين بعد ان ابتدأ بالنقمة .

• • •

ولقد كان تطور الخطبة الى اللين ، شبيهاً بالسكون المفاجيء الذي يعقب العاصفة المدوية . فبعد أن كان يتوعدهم بأنه سيأخذ الظالم بالمطلوم والمقيسم بالظاعن ، نراه الآن تمالك روعه وعاد الى شيء من التعاليم التي ألفناها في خطب الخلفاء والولاة المسلمين الأول . فهذا هو يقول : « أيها الناس ، لقد اصبحنا

لكم ساسة وعنكم زادة فلنا عليكم السمع والطاعة ولكم علينا العدل فيما ولّينا . « وهذا القول هو شبهه بالقول الذي تمثلنا به في خطب عمر ، وشبيه بخطبة أبي بكر وعثمان عندما وليا الخلافة . قال أبو بكر : « أيها الناس ، اني قد وليت عليكم ، ولست بخيركم ، فإن رأيتموني على حق فأعينوني ، وإن رأيتموني على باطل فسدّدوني . اطيعوني ما أطعت الله فيكم ، فإذا عصيته ، فلا طاعة لي عليكم ... » . اما عثمان فعندما ولي الخلافة فقد اكد للمسلمين انه لن يخرج عن « آثار السلف الصالح واتباع من قبله فيما اجمع عليه المسلمون » .

وهكذا ، فان زياداً عاد في نهاية خطبته الى مخاطبة المسلمين بما ألفوه من من لين واقترب الى الشورى ، لولا انتهاؤه الى القول « وايم الله . ان لي فيكم صرعى كثيرة ، فاحذروا ان تكونوا من صرعاي » .

الطبائع الفنية :

أولاً - اللفظة المفردة : تخيّر الخطيب ألفاظ عبارته عبر انفعاله ونقته اللذين صدر عنهما في الخطبة ، جميعاً . فجاءت ألفاظاً متحفزة ، ثائرة . شديدة التوتر ، توحى بالعنف والنقمة والغلو بطبيعة صياغتها وطبيعة معناها . مثال ذلك ألفاظ : « الجهالة الجاهلاء - الضلالة - الغي - سفهاء - العذاب الأليم - الشهوات - يقهر - الضعيفة المسلوقة - الغواة - دلج الليل - المخلص فيه - انتهكوا . مكانس الرّيب » . فهذه الألفاظ تنطوي على المعاني الهجائية بذاتها . وقد تكرّرت معاني بعضها في تباين من اللفظ . كما اتنسّات الأخرى معاني مقلّدة لا يفوقها الا الشتم والسباب الصريح . وانتظر الى ألفاظ « جهالة وجهلاء وسفهاء وغواة » ولنتمشّل المعاني التي ثلّهم بها فيها .

وهناك ألفاظ متوترة ، ناقمة ، حاقدة ، تضاف الى هذه الألفاظ الهجائية أمثال : « حرام عليّ - هدماً وإحراقاً - الوليّ بالمولى ... سفكت دمه -

فطعت لسانه — غرقناه — أحرقناه — نقبنا على قلبه — دفناه فيه حياً — ضربت عنقه — ان لي فيكم صرعى كثيرة » .

٢ — اللفظة المركبة أو الجملة : واذا ما أولج الخطيب اللفظة في سياقها من الجملة والعبارة ، أقامت على تحفزها ونتمتها وهجائها واقداعها ، يتضاعف ذلك كله ، بعضاً ببعض الآخر . ولقد توسل لذلك وسائل متباينة نوجزها فيما يلي :

أ — القسم : أكثر الخطيب من القسم كأداة من أدوات الغلو والتأكيد وعند إليه في أسلوبه المباشر الصريح المنطوي على النفي والشدّة والعزم . نفع على ذلك في مثل قوله :

— حرام عليّ الطعام والشراب . وقد أفاد القسم هنا معنى التسميم والعزم اللذين لا تردد ولا اختلاج فيهما .

— وإني أقسم بالله لأخذنّ الولي بالمولى — وقد بدا القسم هنا أسدّ صراحةً اذ عتّب على لفظة القسم بذكر الله زيادةً في التأكيد وإدعائاً في إظهار صحّة العزم .

— إني لو علمت أن احدكم قد قتله السل من بغضي — وهذه الجملة تنطوي على معنى القسم . دون أن تتخذ شكله اللفظي .

— وأيّم الله إن لي فيكم لصرعى كثيرة — وقد تبدّلت عبارة القسم دون ان يتخلّى فيه عن ذكر الله ، إما للتأكيد وإما لإظهار الصفة الدينية ليمينه ، وإما عفو الخاطر والحدس .

ب — التوكيد : ويدنو من القسم التوكيد الذي يصحبه حيناً ويفترق عنه ، حيناً آخر في العبارة الواحدة . وقد ورد بصيغة تكرار اللفظ كقوله : « إن الجهالة الجهلاء والضلالة العمياء . والغني الموفى بأهله على النار » . وقد أردف بذكر المصادر وضاعف دلالته باشتقاق نعت من جذره أو ما إليه .

إلا أن صيغة التأكيد الأكثر شيوعاً في خطبته هي الاستهلال بأن في مطلع كل جملة ، كقوله :

- إني رأيت آخر هذا الأمر لا يتصلح .
 - إني أقسم بالله ... » وقد جمع التأكيد بأن وبفعل القسم .
 - فلإني لا أجد أحداً دعا بها .
 - إني لو علمت أن أحدكم قد قتله السِّلْ .
 - إنا أصبحنا لكم ساسة .
 - إن لي فيكم لصرعى كثيرة .
 - إن كذبة الأمير بقاء .
- وقد وردت ، جميعاً ، مكسورة الهمزة لقيامها في أول الجملة واستهلاله فيه بالتأكيد ، وربما توسل للتأكيد ، أيضاً ، قد التحقيق كقوله :
- قد أجلتكم لذلك .

- قد أحدثتم أحداثاً لم تكن وقد أحدثنا لكل ذنب عقوبة .

ج - صيغة الأمر : أكثر الخطيب من التردد على هذه الصيغة لتألفها وطبيعة التجربة أو الموضوع الذي يتصدى له . فهو يواجه الرعية العاصية المتمردة ، يؤنبها ويقرعها ويثور عليها ويؤزجها في سبيل الطاعة . فكان لا بدّ له من توسل الأمر بصيغته المباشرة لزرهم . مثال ذلك :

- فاذا سمعتموها منّي ، فاغتمزوها فيّ واعلموا أن عندي أمثالها .
- فكفّوا عني أيديكم وألستكم أكفّف عنكم يدي ولساني .
- فمن كان منكم محسناً . فليزدد إحساناً .
- ومن كان منكم مسيئاً . فلينزح عن إساءته .
- فاستأنفوا أموركم وأعينوا عليّ أنفسكم ٥

- فاستوجبوا عدلنا وفيئنا بمناصحتكم لنا .
- واعلموا أني مهما قصّرت ، فلن أقصّر عن ثلاث .
- فليحذر كل امرئ ان يكون من صرعاي .
- صيغة التحذير : وتلحق بصيغة الأمر وتواكبها صيغة التحذير في أدواتها المأثورة ، لكنّه لا ينصرف اليها انصرافاً خاصاً وان كانت بعض الجمل والمقاطع تنطوي على معناها . من ذلك :
- فلإيائي ودلج اللّيل ، فلإني لا أؤتى بمدلج إلا سفكت دمه .
- وإيائي ودعوى الجاهلية ، فإني لا أجد أحداً دعا بها إلا قطعت لسانه .
- أما الجمل التي تنطوي على معنى التحذير دون ان تنقدّمها أدواته فهي :
- أنكونون كمن طرفت عينه الدنيا وسدت مسامعه الشّهوات .
- حرام علي الطعام حتى أسويها بالأرض هدماً وإحراقاً .
- وإني أقسم لآخذن الولي بالمولى ...
- فلإني لا أجد أحداً دعا بها ، إلاّ قطعت لسانه .
- فمن غرقّ قوماً غرقناه ...
- ولا تظهر من أحد منكم ريبة بخلاف ما عليه عامتكم إلاّ ضربت عنقه .
- رب مسرور بقدمونا سيبتش .
- إن لي فيكم لصرعى كثيرة . فليحذر . كل امرئ منكم ان يكون من صرعاي .
- وقد ترجّح الجمل الأخيرة بين التحذير والعتاب والتهديد وهي معانٍ متقاربة متشابهة .
- الجناس : وفد تعمّاه الخليل أو خطر به لنضيلته الايقاع . ولم ينصرف

له كفاية خارجية بذاته . فبلاغة زياد ليست جمالية ، لفظية ، بل إنها تتوسل اللفظ لأداء المعنى في أقصى حدوده . ونزعة نزعة التزامية ، اقناعية نأت به عن العناية بالعبارة كفاية بذاتها ومالت به عن الافتتان بحيل التعبير ، كما إن الصنعة اللفظية لم تكن قد تفتشت في عصره إذ هي من خصائص عصور الاستقرار . نقع على الجناس الكامل وغير الكامل فيما يلي :

— الجهالة الجهلاء — أحدثم الحدث — نهاية غواة — قربتم القربى —
تعتدون بغير العذر — كنوساً في مكانس الرّيب — ضعف وعنف — الوليّ
والمولى — سعد وسعيد — قد أحدثم أحداثاً — فمن غرق قوماً غرقناه — ومن
أحرق قوماً أحرقناه، ومن نقب بيتاً نقبنا عن قلبه — فكفّوا أكفف — محسناً
وإحساناً — مسيئاً وإساءته — سيئسراً ومسرور — ساسة ونسوسكم —

ومن البين ان هذه الجناسات لا تنتظم ، غالباً ، في جناس تقليدي مباشر .
فهي جناسات خفزة تقوم على تماثل في وقع الحروف وجذر اللفظة واشتقاقها
وصيغتها .

— الطباق : ولعلّه أكثر توسلاً به واعتماداً له من سواه ، اقتضي عليه
بطبيعة المعاني التي يؤدّيها ، وهي معانٍ ترجّح بين السلبية والايجابيّة ،
ينقض بعضها البعض الآخر . والخطيب في التزامه المنحى الاصلاحى ، يعرض
صورة سلبية ، قبيحة ، ثم يعارضها بصورة ايجابية ، ناقضاً اللفظة بنقيضها
والعبارة بما يعكسها . مثال ذلك :

سفهاء وحلماء — الصّغير والكبير — الثواب والعذاب — طاعته ومعصيته —
النانية والباقية — نهاية وغواة — الآيل والنّهار — قربتم وباعدتم — لين وشدة —
ضعف وعنف — الوليّ والمولى — المقيم والنظام — المفيل والمدبر — المطيع
والعاصي — الصّحيح والسقيم — نجا وهلاك — نبش ودفن — محسن ومسيء —
إحسان وإساءة — مبهتس ومسرور — لنا عليكم ولكم علينا —

ز - السجع : وكان يطلغى على معظم الخطب الجاهليّة وبعض الخطب الاسلاميّة . وهو ينمّ عن التزعة الصناعيّة ، فيما يتغلب على الخطبة . أما إذا ورد فيها كبعض التّواشيح العابرة . فإنه يخدم الايقاع ويؤدّي له محطّات نغميّة لتحجّيه ونطقه . وكنا قد قدّمنا إن زياداً لم يكن خطيباً جماليّاً ، خالي الدّهن ، بل هو خطيب مناضل . يدافع عن رأي ويمكن لعقيدة ، فلمس تطنّج الأسجاع على خطبته ، بل لأنها اعترضت اعتراضاً . تقع عليها في مثل ما يلي :

- الجهالة الجهلاء والضلالة العمياء - ما فيه سفهاؤكم ويشتمل عليه حلماؤكم - ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى عنها الكبير - ما أعدّ الله من الثّواب الكريم لأهل طاعته والعذاب الأليم لأهل معصيته - اختار الفانية على الباقية - ألم يكن منكم نهاية تمنع الغواة - تعتذرون وتغضّون - ما أنتم بالحلماء وقد اتبعت السفهاء - لين في غير ضعف وشدة من غير عنف - فمن غرق قوماً غرقناه ومن أحرّق قوماً أحرّقناه - الذي أعطانا والذي نحولنا -

ح - أساليب إيقاعية أخرى : إلا أن الأسجاع تمثّل الايقاع الآليّ ، الظاهر ، تلتقطه الأذن لرنّته الطّاغية . أما سائر أساليب الايقاع فقد وردت مهموسة ، غير مباشرة ، تقتضي تنبّهاً وتأمّلاً ، تطالعنا حيناً في تقسيم الحمل وموازنتها بما قد يتعادل أو يتدانى من حروف . وقد يتضاعف ايقاع تلك الحمل بالسّجع وقد تكون عاطلة عنه . لكشّها تؤدّي ما يماثله أو ما يدانيه . وفيما يلي نعرض جملاً لإيقاعيّة عاطلة عن السّجع ، إذ قدّمنا ذكر الحمل المسجّعة :

- اتكونون كن طرفت عينيه الدنيا وسدّت مسامعه الشّهوات .

- عن ولج اللّيل وغارة النّهار .

- قرّبتم القرابة وباعدتم الدّين - تعتذرون بغير العذر ، وتغضّون على المختلس . وقد أحدثتم أحداثاً لم تكن . وقد أحدثنا لكلّ ذنب عقوبة .

— من نقب بيتاً نقبنا عن قلبه ومن نبّش قبراً دفناه فيه حيّاً —
— من كان منكم محسناً ، فليزدد إحساناً ومن كان منكم مسيئاً ، فلينزعه
عن أسأته .

— لم أكشف له قناعاً ولم أهتك له سترأ .
— رب مبيتس بقدومنا سيسرّ ومسرور سيبتس .

ط — التعجب الاستفهام : وهما من أدوات التعبير الملازم لحالة نفسية
معينة . ولسنا نقع في هذه الخطبة على الاستفهام الصّرف ، بل ذاك الذي
ينطوي على تعجب ودهشة ، كقوله :

— أتكونون كمن طرفت عينيه الدنيا وسدّت مسامعه الشهوات ؟
— ألم يكن منكم نهاية تمنع الغواة ؟

ي — ونقع في هذه الخطبة على النداء : « أيها الناس ، إنا أصبحنا لكم
ساسة » والحصص :

« فإني لا أوتي بمدلج إلاّ سفكت دمه »

— إني رأيت آخر هذا الأمر لا يصلح إلا بما صلح به أوّلُه —
— إني لا أجد أحداً دعا بها إلا قطعت لسانه —
— ولا تظهر من أحد منكم ريبة إلا ضربت عنقه —

وتعثر على أدوات التكثير والتفصيل : « ربّ مبيتس .. » وبعض الأمثال :

انجُ سَعْد ، فقد هلك سَعِيد .

ق — النعوت : وقد وردت في ألفاظها المفردة : الجُهلاء — العمياء —
صغير — كبير — الكريم — الأليم — السّرمدى — الضّعيف — الضّعيفة —
المسلوبة — المبصر — غير قليل — نهاية — غواة — المختلس ، سفيه — الولي —

المولى - المقيم - الظّاعن - المقبل - مُدْبِر - مطيع - عاصي - صحيح -
سقيم - صرعى . ووردت حيناً آخر ، بتأويل جملة أو ما إليها : من الأمور
العظام ، ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى عنها الكبير - الذي لا يزول - كمن
طرفت عينيه الدُّنيا - ... - الذي لم تسبقوا إليه .

ل - التعميم والإطلاق : وهما أداة للتأكيد والغلوّ نفع عليهما في مثل
قوله :

ما فيه سفهاؤكم ويشتمل عليه حلماؤكم - ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى
عنها الكبير -

م - التصنيف : ونراه في قوله التالي : لين في غير ضعف وشدة من غير
غير عنف - واعلموا أني مهما قصّرت ، فلن أقصر عن ثلاث : لست
محتجاً ... ولا حاسباً ... ولا مجمراً لكم ...

سائر الأساليب البلاغية :

أ - البرهان : وهو ملازم للآثار الخطابية لقيامها على الجدل والنقاش وما
اليهما . وقد جاءت الأدلة البرهانية في المقطع الأول بقوله :
المقدمة العامة : أتكونون كمن طرقت عينيه الدُّنيا وسدّت مسامعه
الشّهوات -

البراهين : ترككم الضعيف يقهر ويؤخذ ماله .

٢ - ترككم الضعيفة المسلوقة في النهار المبصر .

٣ - لم يكن منكم نهاية تمنع الغواة عن دلج الليل وغارة النهار
فكان سكوتهم عن الفساد كان موافقة منهم عليه .

٤ - قرّبتم القرابة وباعدتم الدين .

٥ - تعتذرون بغير العذر .

٦ - تغضّون عن المختلس .

٧ - كل امرئ منكم يذبُّ عن سفيه .

النتيجة : غضب وسخط وعقاب في قوله تعقياً على ذلك : حرام علي الشّراب والطعام .

ب - التكرار : وقد صحب معظم الآثار الخطائيّة ، منذ نشأة الخطابة ولازمها كأدب شفهي لا قبل للسّامع باستعادة معانيه والامعان فيها . وإذا يخيّل للخطيب أن السّامع لم يقتبس المعنى أو أنه لم يدرك منه أقصى غايته ، يكرّره بشكل لفظي متباين ، وإيقاع متشابه . أو متخالف ليرسّخه في نفسه . وقد ورد التكرار في هذه الخطبة كما يلي :

— إن الجهالة الجهلاء والضلالة العمياء والغيّ المؤفي بأهله على النّار — ولقد تكرر المعنى في ألفاظ الجهالة والضلالة والغيّ ، فضلاً عن لفظي جهلاء وعمياء .

— كأنكم لم تقرأوا كتاب الله ولم تسمعوا ما أعدّ الله من الثّواب الكريم لأهل طاعته .

— كن طرفت عينيه الدنيا وسدّت مسامعه الشّهوات واختار الفانية على الباقية .

— الوليّ بالمولى والمقيم بالظاعن والمقبل بالمدير والمطيع بالعاصي والصحيح بالسقيم .

ج - التشبيه والاستعارة : ولقد ألم زياد في هذه الخطبة بأساليب بيانيّة سما بها عن التقرير الذهني والمعنى الفكري المباشر وأناط بها دلالة إيحائيّة تتخطّى حدود التعبير المنطقي . مثال ذلك :

— والضلالة العمياء : وقد نسب العمى الى الضلالة في استعارة مكنية إذ قرن بين الضلالة والانسان وحذف المشبهة به وأبقى على بعض خصائصه وهو البصر والعمى . وهذه النسبة المباشرة نمت عن رؤيا نفسية عميقة ، أنأى من التعبير الصريح ، المباشر .

— ينبت فيها الصغير : وقد قرن بين الانسان والنبات في النمو ونسب ما للثاني الى الأول كأنه قائم فيه قياماً فعلياً . فالصغير ينمو ويكبر ولا ينبت ولقد استعار له هذا المعنى استعارة .

— طرفت عينيه الدنيا : وكأنما مثل الدنيا هنا بأداة إغواء وزخرف وفتنة ممّا يدفع بالابصار الى التعلق بها . وفي هذا القول استبطن الدلالة على غرور الدنيا ومخادعتها للبصر ، أي للعقل والنفس وقد حلت بذلك الصورة محلّ الفكرة .

— سدت مسامعه الشهوات : وهذا تعبير مجازي تلمسه فيما وراء حدود التقرير ونسب الى الأشياء ما لا ينسب إليها . فالشهوة تكون في النفس ، وليس لها علاقة ظاهرة مبذولة بالأذن . إلا أن الخطيب تجاوز عن التعبير المنطقي وأحلّ من دونه التعبير النفسي . فجعل الشهوة تقفل مسامع الانسان ، رامت إليه بأحد أعضائه ومؤدى المعنى ان الشهوة ملأت نفسه .

وئمة تأويل آخر يبدو به هذا القول أعمق وأبعد مرمى ، وذلك أنه جعل للشهوات ضجّة وصخباً يملآن السمع . أي النفس . قارناً بين الشهوة والصخب والضجّة ومبقياً إحدى خصائصهما وهي الضجيج وما اليه . وكأن الخطيب جعل يبصر الشهوة ويشاهدها وهي تعاني ولا تبصر ، بعد أن تولّى خياله المبدع الفكرة وترجمها بهذه الصورة العميقة الموحية .

— النهار المبصر . وهو تعبير عن النهار المضيء وقد نسب اليه البصر لأنه أداة المشاهدة . وأصل التعبير ان للنهار عيناً يبصر بها ، لعلها الشمس ، أو

النهار كانسان مبصر ، وقد أحل النعت محل المنعوت ، نامياً الى النهار ما لا ينتمي له في الواقع الشائع ، سامياً به الى معاناة او حالة انسانية . وهو اذ استعار البصر للنهار نعى اليه ما يُسمى ، عادة ، الى الإنسان .

— أو تستقيم فنائكم . وقد شبه تصرف الانسان الصحيح بالقناة القويمة وحذف المشبه وأبقى على المشبه به ، فحلت الصورة بذلك محل الفكرة .

د - الكناية - ونقع عليها في قوله : لم أهتك له سترأ ، وقد دلّ بهذا المشهد او التصرف على المقابلة والمواجهة والتعرض للآخرين . فمن يهتك ستر انسان كأنه يتقّحم عليه او يتحرّى أمره أو يعاتبه أو يقصد اليه بأمر . ومنك ذلك قوله : « جعلت ذلك دبر أذني وتحت قدمي » ، للتدليل على الإهمال والاحتقار او اللامبالاة من خلال التصرف الذي يدلّ عليها .

هـ - المجاز : وقد ألمّ به في مثل قوله : كفّوا عني أيديكم وألستكم ، أي امتنعوا عن مباراتي بالقتال والجدل .

خطب ابي حمزة الشاري

خطبته في اهل المدينة

نبذة في سيرته :

هو المختار بن عوف الأزدي ، كنيته أبو حمزة ، ولقبه الشاري ، لأنه كان من جماعة الشراة وهم فريق من الخوارج سموا أنفسهم كذلك لأنهم اشترؤا الجنة بأرواحهم .

كان ابو حمزة زعيماً من زعماء الازارقة . أصحاب نافع بن الازرق ، فلما هزمهم الحجاج وشتت شملهم ، فرّ أبو حمزة الى اليمن وحضر موت وكان يأتي مكة في موسم الحج ليحرك المسلمين ضد الخليفة الأموي ، ويحضهم على قتاله .

فلما كانت السنة ١٢٨ هـ ظهرت فرقة جديدة من الخوارج تدعى الإباضية كان يتزعمها عبد الله بن يحيى الكندي ، فانضم أبو حمزة اليه وكان خطيباً مفوهاً ، ومناضلاً عنيفاً . وقائداً عسكرياً عارفاً بأساليب الحروب ، فبعثه عبد الله الى مكة في جيش من أتباعه ، فدخلها منتصراً بعد ان حارب جيش الأمويين ، ودخل المدينة عام ١٣٠ هـ - ٧٤٧ م . ولقد كان على شيء كثير من الدهاء وحسن السياسة ، فاستمال أهل المدينة اليه ، وأحسن معاملتهم . لكن الأمويين عاجلوه بجيش كثير العدد . فتصدى له أبو حمزة بمن معه . فانهمزموا وقتل منهم عدد وفير . وفرّ هو الى مكة . ثم قبض عليه وصلب مع جماعة من زعماء الخوارج وكان ذلك في اواخر سنة ١٣٠ هـ .

خطبه :

تمثل خطب ابي حمزة موقف الخوارج في العصر الأموي وعقيدتهم في الدين والخلافة ونقمة أصحاب الضمائر الطاهرة على ما ساد في ذلك العصر من مجون وفسق واغتصاب لتعاليم الدين . واولى الخطب التي تذكر له القاها في المدينة ، إثر افتتاحه لها ، إذ قال :

« يَا أَهْلَ الْمَدِينَةِ : سَأَلْنَاكُمْ عَنْ وُلَاتِكُمْ هَؤُلَاءِ ، فَأَسَأْتُمْ — لِعَمْرِ اللَّهِ — فِيهِمُ الْقَوْلَ ، قُلْتُمْ ، وَاللَّهِ ، مَا فِيهِمُ الَّذِي يَعْلَمُ ، أَخَذُوا الْمَالَ مِنْ غَيْرِ حِلِّهِ ، فَوَضَعُوهُ فِي غَيْرِ حَقِّهِ ، وَجَارُوا فِي الْحُكْمِ ، فَحَكَمُوا بِغَيْرِ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ ، وَاسْتَأَثَرُوا بِفَيْئِنَا ، فَجَعَلُوهُ دَوْلَةً بَيْنَ الْأَغْنِيَاءِ مِنْهُمْ ، وَجَعَلُوا مَقَاسِمَنَا وَحُقُوقَنَا فِي مُهُورِ النِّسَاءِ ، وَفُرُوجِ الْإِمَاءِ ! ، فَقُلْنَا لَكُمْ :

تَعَالَوْا نَحْنُ وَأَنْتُمْ الَّذِينَ ظَلَمُونَا وَظَلَمُوكُمْ ، وَجَارُوا فِي الْحُكْمِ ، فَحَكَمُوا بِغَيْرِ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ ، نَنَاشِدُهُمُ اللَّهُ أَنْ يَتَنَحَّوْا عَنَّا وَعَنْكُمْ ، لِيَخْتَارَ الْمُسْلِمُونَ لِأَنْفُسِهِمْ ، فَقُلْتُمْ : لَا يَفْعَلُونَ ، فَقُلْنَا لَكُمْ : تَعَالَوْا نَحْنُ وَأَنْتُمْ نَقَاتِلْهُمْ ، فَإِنْ نَظَهَرَتْ نَحْنُ وَأَنْتُمْ ، نَأْتِ بِمَنْ يُقِيمُ فِينَا وَفِيكُمْ كِتَابَ اللَّهِ وَسُنَّةَ نَبِيِّهِ مُحَمَّدٍ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ، فَقُلْتُمْ : لَا نَقْوَى عَلَى ذَلِكَ ، فَقُلْنَا لَكُمْ : فَخَلُّوا بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ ، فَإِنْ نَظَفَرَتْ نَعْدِلُ فِي أَحْكَامِهِمْ وَنَحْمِلُكُمْ عَلَى سُنَّةِ نَبِيِّكُمْ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ، وَنَقْسِمُ فِيكُمْ بَيْنَكُمْ ، فَأَبَيْتُمْ وَقَاتَلْتُمُونَا دُونَهُمْ ، فَفَقَاتَلْنَاكُمْ وَقَتَلْنَاكُمْ ، فَأَبْعَدَكُمْ اللَّهُ وَأَسْحَقَكُمْ ٢ »

وهذه الخطبة تُظهر البواعث التي حدثت بالخوارج الى الثورة . وهي ، جميعاً ، مستمدة من تعاليم الدين وما انتهيك واستُحِلَّ من حرمانه . فالولادة

١ - في روايه . : « وسألناكم : هل يفتلون بالظن ! نعم ، وسألناكم . : هل يستحاون المال الحرام والفرج الحرام ! فقلتم نعم » .

٢ - الطبري ، ٩٠ : ١٠٧ . الاغانى ، ٢٠ : ١٠٨ . شرح بن أبى الحديد ، ١ : ٤٠٨ . المعتمد المرشد ، ٢٠ : ١٦٢ .

الأمويون اغتصبوا المال وانفقوه في غير وجهه واستأثروا بالفنيء وقسموه
للأثرياء ليضاعفوا بذلك من ثروتهم ومنعوه عن الفقراء فازدادوا املاقاً وفقراً ،
ثم أنهم انصرفوا عن التقوى الى الفجور ، يبذلون أموال المسلمين مقاضاةً
لمهور النساء واتباعاً لهم ، اغراقاً في الشهوة والفجور . اما في المقطع الثاني
فانه يبرر قتاله لأهل المدينة ، مقدماً البيّنات التي تبرئه من التجنّي والظلم ،
قائلاً انه دعاهم بكل حيلة ليؤازروه على اغتصبيهم وظالمهم ، اما بمناشدتهم
التنحي أو بالتعرض لهم بالقتال ، مجتمعين معاً او ان يدعوههم يقاتلوهم
منفردين ، فلم يقبلوا على أيّ منها ، وأبوا ذلك كل الباء ، بما اقتضى على
الخوارج قتالهم .

ولقد سعى أبو حمزة في هذه الخطبة ، جميعاً ، الى تبرير ثورته على الأمويين
من جهة قتاله لأهل المدينة من جهة ثانية . واذا كان قد ألمّ في الأولى
بالمبررات الدينية فانه عرض في الثانية الى المبررات المنطقية المنطلقة من
الأصول والحدود الدينية .

والخطيب ينزع في ذلك الى شيء من الشورى فيمن يتولى عليهم ويسعى
الى تأليفهم وإزالة البغضاء من نفوسهم . الا ان الفكرة الاعمق التي ترتبط
بوجدان الجماعة كانت الافكار التي حرّض بها المسلمين على حكامهم . فهو
يثير الفقراء منهم على ذوي الثراء الفاحش غير المشروع . وذوي العفة
والتقوى على اصحاب الفحش والمجون . وقد يكون الخطيب ألمّ في ذلك
بأسباب وبواعث حقيقية . إلا انه وفق في تأويلها وتعليلها بما يثير المسلم
ويحرضه ، إذ أوثقها بمبادئ العدالة الاجتماعية والحدود الاخلاقية .
وأبو حمزة يتشدّد على فكرة العدالة الاجتماعية ويذكر بكل ما يشير اليها .
ففي خطبة أخرى له في أهل المدينة . نراه يقول :

« يا أهل المدينة . مررتُ بكم في زمن الأحوال هشام بن عبد الملك . وقد
أصابتكم عاهة بشاركم . وكتبتم اليه تسألونه أن يضع خراجكم عنكم .

فكتب إليكم بوضعه عن قوم من ذوي اليسار منكم ، فزاد الغني غنى والفقير فقراً ، فقلتم : جزاك الله خيراً ، فلا جزاكم الله خيراً ، ولا جزاه خيراً» ١ .

وفي هذه الخطبة اليسيرة يظهر أبو حمزة بعض الغضب ، دون ان يستشيط فيه وينقم به اذ يتمنى على أهل المدينة ان يفوتهم وولاتهم الخير ، لانهم قبلوا بالظلم وبقسمة أرزاقهم للأثرياء ولأن وولاتهم قسموها لهم ورشوههم بها . ولقد ألمّ بجملة أوضحت وعيه لمعنى الظلم الاجتماعي إذ قال : « فزاد الغني غنى ، والفقير فقراً » .

إلا أن أشهر خطبه هي التي القاها في المدينة ، بعد ان بلغه ان اهلها يعيبون اصحابه لحدائثهم إذ قال :

« يا أهل المدينة ، قد بَلَغْتَنِي مَقَالَتُكُمْ لِأَصْحَابِي ، ولولا معرفتي بضعف رأيكم وقلّة عقولكم ، لأَحْسَنْتُ أدبكم . ويحكم ! ان رسول الله صلى الله عليه وسلم أنزل عليه الكتاب ، وبيّن له فيه السنن ، وشرّع له فيه السُّرَائع ، وبيّن له فيه ما يأتي وما يندّر ، فلم يكن يتقدم الا بأمر الله . ولا يَحْجُم الا عن أمر الله ، حتى قبضه الله اليه صلى الله عليه وسلم . وقد أدّى الذي عليه ، وعلم المسلمين معالم دينهم ، ولم يدعهم من أمرهم في شبهة ، وولى أبا بكر صلاتهم ، فولّاه المُسْلِمُونَ أمر دنياهم ، حين ولّاه رسول الله صلى الله عليه وسلم أمر دينهم ، فعمل بالكتاب والسنة . وقاتل أهل الردّة ، وشمّر في أمر الله ، حتى قبضه الله اليه ، والأمة عنه راضون ، رحمة الله عليه ومغفرته . ثم ولى بعده عُمر بن الخطاب . فسار بسيرة صاحبه ، وعمل بالكتاب والسنة ، وجنّد الأجناد ، ومصرّ الأمصار ، وجبى الفياء وفرض الأعطية . وشمّر عن ساقه . وحسّر عن ساقه . وجنّد

١ - البُزْري ، ٩ : ١٠٨ . الاساني ٢٠ ، ١٠٨ .

الخميس ثمانين ، وجمع الناس في شهر رمضان وغزا العدو في بلادهم ،
 ح المدائن والحصون ، حتى قبضه الله اليه ، والأمة عنه راضون ، رحمة
 عليه ورضوانه ومغفرته . ثم ولّي من بعده عثمان بن عفان ، فسار ست
 ن بسيرة صاحبيه - وكان دونهما - ثم سار في الست الأواخر بما احبط به
 ائله ، واضطرب جبل الدين بعدها ، فطلبها كل امرئ لنفسه ، واسر
 رجل منهم سريره ابداه الله عنه ، حتى مضوا على ذلك ، ثم ولّي علي
 . ابي طالب ، فلم يبلغ من الحق قصداً ، ولم يرفع له مناراً . ثم مضى
 يله .

ثم ولي معاوية بن أبي سفيان ، لعين رسول الله صلى الله عليه وسلم وابن
 نه ١ . وجلف بن الأعراب وبقية من الأحزاب ، مؤلف طليق
 سلك الدّم الحرام ، واتخذ عبادة الله خولاً ٢ ، ومال الله
 ولا ٣ ، وبغى دينه عوجاً ودغلاً ٤ . وأحل الفرج الحرام ، وعمّل
 يشتهيه ، حتى مضى لسبيله ، فألعنوه لعنة الله . ثم ولّي بعده ابنه يزيد ،
 يد الحمور ، ويزيد الصقور ، ويزيد النهود ، ويزيد الصيود ، ويزيد
 روده ، الفاسق في بطنه ، المأبون ٥ في فرجه ، فخالف القرآن ،
 تبع الكهان ، ونادم القرود . وعمل بما يشتهيه حتى مضى على ذلك ، لعنة
 ، وفعل به وفعل . ثم ولي مروان بن الحكم . طريد لعين رسول الله
 لي الله عليه وسلم وآله وابن لعينه ، فاسق في بطنه وفرجه ، فألنوه والعنوا
 ٥٤ .

١ - إشارة الى ان النبي لن انا معاوية وما دونه انه سادهما يسوفان بعيراً فلهما . جميعاً .

٢ - خولاً : خدماً .

٣ - اي متداولاً .

٤ - الدغل : الفساد .

٥ - اشاره الى ان يزيد كان بضفي المبرود بلهو بها

٦ - المأبون : المهوم .

ثم تداولها بنو مروان بعده . أهل بيت اللعنة ، طُرِدَاءُ رسول الله صلى الله عليه وسلم وآله ، وقوم من الطُّلُقَاء ليسوا من المهاجرين والأنصار ، ولا التَّابِعِينَ بإحسان ، فَأَكَلُوا مال الله أَكْلًا ، ولَعِبُوا بدين الله لعباً ، واتَّخَذُوا عباد الله عبيداً ، يُورِثُ ذلك الأكبر منهم الأصغر ، فيا لها أمة ! ما أضيعها وأضعفها ! والحمد لله رب العالمين ثم مَضَوْا على ذلك من سيء أعمالهم ، واستخفافهم بكتاب الله تعالى ، قد نَبَذُوهُ وراء ظهورهم . لعنهم الله فألعنوهم ، كما يستحقّون ، وقد ولي منهم عمر بن عبد العزيز ، فبلغ ولم يكذ وعجز عن الذي أظهره حتى مضى لسبيله — ولم يذكره بخير ولا بشر .

ثم ولّي يزيد بن عبد الملك ، غلام ضعيف سفيه ، غير مأمون على شيء من أمور المسلمين ، لم يبلغ أشده ، ولم يؤنس رشده ، وقد قال الله عز وجل : « فان أنستم منهم رشداً ، فادفعوا اليهم أموالهم »^١ . فأمر أمة محمد في أحكامها وفروجها ودمائها أعظم عند الله من مال اليتيم ، وان كان عند الله عظيماً ، غلام مأبون في بطنه وفرجيه ، يشرب الحرام ، يلبس بردتين قد حيكتا له . وقُوِّمَتَا على أهلها بألف دينار وأكثر وأقل ، قد أخذت من غير حلّها ، وصُرِفَت في غير وجهها ، بعد ان صُرِبَت فيها الأبشار^٢ وحلّقت فيها الأشعار وهتكت فيها الأستار ، واستحلّ ما لم يحل الله لعباده صالح ، ولا لنبي مرسل ، ثم يُجلس حبّابة عن يمينه وسلاّمة عن شماله ، تُغَنِّيانه بمزامير الشيطان الصّراح المحرّمة . نصّاً بعينها ، حتى مزق حلّتيه . ثم التفت اليهما فقال : أتأذنان لي أن أطير^٣ فطر الى لعنة الله ، وحريق ناره . وأليم عذابه . طر الى حيث لا يردك الله .

ثم ذكر بني أمية وأعمالهم وسيرهم فقال : « اصابوا امرأة ضائعة . وقوماً

١ - هذه الآية هي في المنام .

٢ - الأبصار : ح . بشرة . طاهر الخلد .

٣ - اسره الى قول نزيه امر سماع حباية وسلاّمة المعنيتين إي غارم على ان يطير . انساب ٣٨٠ . ١٤٨

مَلَانِمَا جَهَنَّمًا ، لا يقومون لله بحق . ولا ينسرقون بين الضلالة والهدى ، ويرون أن بني أمية أرباب لهم . فملكوا الأمر ، وتسَلَّطوا فيه تسلط ربوبية . بطشهم بطش الجبابرة ، يحكمون بالهوى . ويقتلون على الغضب ، ويأخذون بالظنة ، ويعطلون الحدود بالنسفاة . ويأمنون الخونة ويقصون ذوي الأمانة ، ويأخذون الفريضة من غير موضعها ، ويضعونها في غير أهلها ، وقد بين الله أهلها ، فجعلهم ثمانية أصناف . فقال : « إنما الصدقات للفقراء والمساكين والعاملين عليها والمؤاتة قلوبهم وفي الرقاب والغارمين وفي سبيل الله وابن السبيل ١ » ، فأقبل صنف تاسع ليس منها ، فأخذ كلها . تلكم الفرقة الحاكمة بغير ما أنزل الله ، ذألعنوهم لعنتهم الله .

وأما اخواننا من هذه الشيعة - وليسوا باخواننا في الدين . لكنني سمعت الله عز وجل ، قال في كتابه : « يا أيها الناس قد خلقناكم من ذكر وأنثى ، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا » - فإنها فرقة تظاهرت بكتاب الله ، واعلنت الفرية على الله ، لا يرجعون الى نظر نافذ في القرآن . ولا عقل بالغ في النقه . ولا تفتيش عن حقيقة الصواب . قد قلدوا امودهم أهواءهم ، وجعلوا دينهم العصبية لحزب لزموه . واطاعوه في جميع ما يقوله لهم غيياً كان او رشداً ، ضلالة او هدى . ينتظرون الدول في رجسة الموتى ٢ . يؤمنون بالبعث قبل الساعة . ويدعون علم الغيب لمخلوق . لا يعلم أحدهم ما في بيته ، بل لا يعلم ما ينزلوي عليه توبه ، أو يخويه جسمه . ينقصون المعاصي على أهلها ، ويعملون اذا ولّوا بها . بُصرون على الفتنة ولا يعرفون المخرج منها ، جناة في دينهم . قليلة عقولهم ٣ . قد قلدوا أهل بيت من العرب دينهم . وزعموا ان موالاتهم لهم تننيهم عن الاعمال الصالحة . وتنجيهم من عقاب الأعمال السيئة . فاناهم الله اني يؤفكون ٤ .

١ - الصدقات : الزكاة . المزلما ماء بهم . الذين امنوا اذاعوا من الاسلام امامه مال .

٢ - اسارة الى سرقة الإمام الثالث عند بعض السمرية

٣ - اسارة الى اعداء ديننا - اسارة : يودون . بالمجرم . رأيت

فأي هؤلاء الفرق بأهل المدينة تتبعون ، أم بأيّ مذاهبهم تقتدون ؟ وقد بلغني أنكم تنتقصون أصحابي ! قلتم هم شباب أحداث وأعراب جفّة ، ويحكّم يا أهل المدينة ! وهل كان أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم وآله المذكورون في الخير إلّا شباباً أحداثاً ؟ أمّا والله إنّي لعالم بتتابعكم فيما يضرّكم في معادكم . ولولا اشتغالي بغيركم عنكم ما تركت الأخذ فوق أيديكم . شباب والله مكتهلون^١ في شبابهم ، غضيفة عن الشرّ أعينهم ، ثقيلة عن الباطل أرجلهم . أنضاء عبادة ، وإطلاح سهر^٢ ، باعوا أنفسهم تموت غداً ، بأنفس لا تموت أبداً . قد نظر الله إليهم في جوف الليل ، منحية أصلابهم على أجزاء القرآن ، كلما مرّ أحدُهم بآية من ذكر الجنة ، بكى شوقاً إليها ، وإذا مرّ بآية من ذكر النار شهق شهقة ، كأن زفير جهنّم بين أذنيه ، أكلت الأرض ركبهم وأيديهم وأنوفهم وجباههم . ووصلوا كلال^٣ الليل بكلال النهار . مصفرة ألوانهم ، ناحلة أجسامهم . من طول القيام ، وكثرة الصيام . مستقلّون لذلك في جنب الله ، موفون بعهد الله ، منجزون لوعد الله . حتى إذا رأوا سهام العدو وقد فوقت ورماحهم وقد أشرعت ، وسيوفهم وقد انتضيت^٤ . وبرقت الكتيبة ورعدت بصواعق الموت ، استخفوا بوعيد الكتيبة لوعيد الله . ولم يستخفوا بوعيد الله لوعيد الكتيبة ، ولقوا شتبا^٥ الأسنة ، وشائك السهام ، وظلمات السيوف بنحورهم ، ووجوههم وصدورهم ، فمضى الشاب منهم قدماً ، حتى اختلفت رجلاه على عنق فرسه . واختضبت محاسن وجهه بالدماء ، وعمر^٦

١ - مكتهلون : أي عاقلون .

٢ - إطلاح : ج العالج . المهزول .

٣ - الكلال : العياء .

٤ - فوقت : ان أعدد الرسي . اشرب . سدد .

٥ - انتضيت : سلب .

٦ - شتا : حسيبة . حد كل شيء .

٧ - عمر : مرع

جبيته بالثرى ، وانحطت عليه طير السماء ، وتزقته سباع الأرض ، فطوبى
لهم وحسن مأب ، فكم من عين في منقار طائر طالما بكى بها صاحبها في جوف
الليل من خوف الله ، وكم من يد قد ابينت عن ساعدها ، طالما اعتمد عليها
صاحبها راعهاً وساجداً ، وكم من وجه رقيق ، وجبين عتيق ، قد فاق بعمد
الحديد ، ثم بكى ، وقال : آه ، آه ، على فراق الاخوان ، رحمة الله على تلك
الأبدان ، وأدخل أرواحهم الجنان . »

• • •

وهذه الخطبة قد تقسم على النحو التالي :

(١) رأيه في النبي والخلفاء الراشدين الذين امتدحهم . واقتصر من ذلك على
امتداح عثمان في السنوات الست الأولى من ولايته .

(٢) رأيه في معاوية وابنه يزيد ، وقد أخذ على الأول أنه من بقية الأحزاب
ومن الطلقاء وأنه بغى واستحل أموال المسلمين وعقّب على ذلك بلعنه .
وأخذ على ابنه لحوه ومجونه وانصرافه الى الحمرة والصّبّد وتربية القردة
والصقور ومخالفته للقرآن وعقّب على ذلك بلعنه .

(٣) رأيه في خلافة المروانيين . عامة ، الذين أكلوا مال الله وجعلوا
الخلافة وراثة ثم عقّب باعنتهم من دون عبد العزيز . وخصّ يزيد بن عبد
الملك بأشدّ الهجاء والتقصيح ذاكرأ شربه للخمر وارتدائه للأردية الباهظة الثمن
ومحਾਲسته للمغنيات وسكره .

(٤) رأيه في الشيعة الذين جعلوا دينهم العصبية لحزبهم منتظرين رجعة
الموتى قبل الساعة مدّعين علم الغيب . مُثيرين الفتن ويعقّب على ذلك
بالقول : قاتلهم الله أنى يؤفكون .

(٥) العودة الى مخاطبة أهل المدينة الذين يُعيّبون أصحابه لحداثتهم ،
فَيَصِفُ صُحْبَهُ وَيَقْرُنُهُمْ بِأَصْحَابِ النَّبِيِّ فِي مَقْطَعٍ يَمَثُلُ آيَةُ هَوْلَاءِ الْقُصُومِ
المتعبدين .

تحليل :

مدحه لالنبي : ينهج أبو حمزة في هذه الخطبة نهجاً دينياً لاعتماده مبادئ الدين وتعاليمه في النظر الى الأشخاص وتقييم أقوالهم وأفعالهم . فهو يمتدح النبي بمُضيئه على هدى ما أوحى اليه به وبإفدائه وإحجابه ، وفقاً لإرادة الله . فالنبي قد أوفى الى الكمال في خلافة الله على ولاية المسلمين ، إذ أقام دولة دينية ياتمر أبنائها بأوامر الله . وهكذا فان عقيدة الصّلاح لم تكن بالنسبة الى أبي حمزة عقيدة عقلية . تُظهر ما يحققه من رغبات الرعيّة في أمنها ومالها وازدهارها ، بل في الاقامة لحدود الدين فيها . والفرد ليس مواطناً في ذلك المجتمع ، بل هو مؤمن .

سائر الخلفاء : أما الخلفاء من دون النبي ، فانه قيس قيسمهم بالنسبة الى ما أثير عن النبي فيهم . أي بالكتاب والسنة والجهاد وفرض الأعطيات العادلة وإقامة حدود الدين . وإذ ذكر أبا بكر أشار الى قتاله لأهل الردة ، مُستدحاً إيتاه بذلك ، كأنه كان يقصر عليه فضيلته الكبرى . فالخوارج كانوا يرون في الجهاد نوعاً من العبادة والصلاة العمليتين . إذ كان المؤمن يفتدي فيه خالقه بدمه ويؤثره حتى على حياته . وهو ، كذلك ، إذ ذكر عُمر نوه فيه بفضائل كان الخوارج يؤثرونها كالجناد في الحمرة ثمانين ، وغزو العدو في بلاده وفتح المدائن والحسون .

وهكذا نستطيع ان نستشف من خلال هذه الخطبة العامل الذاتي الوجداني الذي أثير في نفس الخطيب . بصورة لا واعية وجعله ينظر في الخلفاء الراشدين ، منوهاً فيهم بالتشهير في سبيل الله واقامة حدود الدين . فكانت العقيدة الخارجية كانت قد تحققت فيهم .

رأيه في معاوية : وفي القسم الثاني من الخطبة ينتفض على معاوية . ويدعوه « لعين رسول الله وابن لعينه » اشارة الى يرم جاء أبو سفيان عـ الى جسر أحد يقرده عتبه ابنه ويسوقه معاوية . فرآهم الرسول . فقال .

اللَّهُمَّ الْعَنُ الرَّاكِبَ والقَائِدَ والسَّائِقَ . وأبو حمزة بدنو في هذا القول الى الشيعة ، دون أن يذهب مذهبهم . إذ كانوا ينددون بمعاوية في خلافته بمثل هذا القول . ثم نَقَسَ عليه وهجاه بما أتاه ، قبل خلافته من مناوأة للدين الذي ولج عليه مع الأحزاب وألّف فيه بالمال ولم يعتنقه إلا بعد أن دخل النبي مكة عليه به . كما نقم عليه وهجاه ، بما أتاه إثر توليه للخلافة في الاسلام ، إذ استعبد الناس وأذلم واستأثر بمال المسلمين لخاصته وأهله ، باغياً في الدين ، مُفسِداً فيه . ونظرة أبو حمزة في معاوية هي نظرة موتورة ، حاكمة ، جرى فيها مجرى سواه وبخاصة الشيعة . إذ لم يكن الخوارج ينعون على المسلم أعماله قبل ان يعتنق الاسلام . بل يحكمون عليه بها ، إثر انخراطه في عقيدته . ولم يكن هؤلاء يعتبرون المسلم بأصله ولا يعرفونه على من دونه به ، بل لا يمايزون بين المسلمين ، إلا بما أثّر عنهم من فضل وتقوى .

وهكذا فان نظرته اليه تعدت العقيدة الخارجية الى النعمة والوتر ، فيساقا اقتصر في تقييمه لابي بكر وعُمَرَ عليها وحسب من دون سواها .

رأيه في يزيد: واما يزيد بن معاوية ، فانه يستشيط غضباً عند ذكره ويلقبه بالفاسق لتسعمته في حكمه بنعيم الشهوة وإقباله فيه إقبالة ملوك الدنيا من دون الآخرة . ولقد تعفّت فيه آثار الخشية والزهد . وتوهم ان الدنيا مقيمة على إقبالها ، فجعل يحسن الحمر المحرمة . إسباعاً للذة الحواس ويربي الصقور والفهود والقروء . يترفّه بها وينصرف الى مراقبتها ومداعبتها . وقد كانت رمزاً لخلو ذهنه من الهموم الجليلة والغايات البعيدة واقتصار أمره على العناية بأمور لا يتفرغ لها ذوو البأس والرّصانة . ولقد تباينت الصورة التي ترسمها لمعاوية بن يزيد . إذ أخذ على الأول كفره الفديم بالاسلام واستبداده بالسلطة فيه ، بينما تعرض في يزيد لخنوعه وهوانه وقلة شأنه وهيبته . توسّل في التعبير عن الأولى النعمة وعن الثانية النعمة والسخرية معاً .

رأيه في بني مروان: اما بنو مروان . فينتعهم بمثل ما نعت به الامويين ،

من كونهم ملعونين وطلقاء مشيراً الى استبدادهم بالناس ، الا انه يحق عليهم خاصة لتوارثهم الخلافة . وقد كان الخوارج يرون ان احق المسلمين بها ، هو اتقاهم ، لا فرق في ذلك بين عربي وأعجمي أو قرشي أو من إليه . وكانوا يصعدون ، كذلك ، عن الشورى فيما بينهم بشأن السلطة ، لذلك نراه يحق أشد الحق لتعاهد السلطة بينهم وتنازعهم بشأنها واستئثارهم بها .

يزيد بن عبد الملك : وكما أجهض حقه على يزيد بن معاوية ، فإنه يُجهضه كذلك ، على يزيد بن عبد الملك الذي أسرف في المجون بما لم يُعهد في سواه وجالس المغنيات كأنهن حاشيته ، كما كان يتحلى بالحلي ويتوشى بالوشى ، مما كان يأنف منه الخوارج أشد أنفة . ولقد وصف احتسائه للخمرة بالقول : انها خالطت روحه ولحمه ودمه وغلبت سورتها على عقله . ثم يلعنه ويتمنى له أن يطير الى الجحيم .

أهل الشيعة : أما أهل الشيعة ، فانهم لا يرجعون الى القرآن . بل الى أهوائهم . فمن تعصب لفرقة منهم وتحزب لها وأطاع إمامه طاعة عمياء وآمن بالخرافات والبعث قبل الساعة ، فقد اكمل دينه من دون الاعمال الصالحة .

وصفه لاتباعه من الخوارج :

١ - التقوى والطهارة والصلاة :

إلا أن أفضل ما أثر في تلك الخطبة وصفه لاتباعه وما هم عليه من تقشف وزهد وضئ ومن شجاعة وبأس في القتال ، ابتغاء لمرضاة الله . فهم « شباب ، ولكنهم مُكْتَهِلون في شبابهم » ، اي انهم لا يعرفون نزع الشباب وطيشه وميله الى اللهو والمجون ، بل ان التعقل غلب عليهم . فبدوا كالكهول في رزانتهم وعقولهم وعزوفهم من المنكر . ثم يقول : « غَضِيضَةٌ عَنِ الشَّرِّ أَعْيُنُهُمْ . ثَقِيلَةٌ عَنِ الْبَاطِلِ أَرْجُلُهُمْ . » والاغضاء عن النظر الى الشر هو تعبير عن تنكره له ، حتى بالنية والحاظرة . فهم لا يتفكرون به ولا يقبأون

عليه ، بل يغمضون أبصارهم عما يثير تجاربه فيهم ، لئلا يقعوا منه في خطيئة النفس ، إن لم يقعوا في خطيئة الجسد . كما أن أقدامهم ثقياة عن الباطل ، أي أنهم لا يتفكرون بالشر ولا يواقعونه أو يأتون به . ولقد وردت هذه العبارة ، وكأنها أفسدت سبيل الغلو التي كان يلزم بها الخليل ، إذ إن تناقل الخطي يدل على البطء ولا يدل على الانقطاع والاحجام مما يناقض المعنى الذي انتماه وترسمه فيما سبق . إلا أننا إذ نتولى هذه النبذة في مؤداهما الإيحائي ، نرى أنها قد تستقيم في سياق النص وما أوحى به من زهدهم وانقطاعهم عن المنكر . ثم يردف بالقول : « إنهم أنضاء عبادة وأطلاح سهر » أي أنهم أقاموا على الصلوات وامتنعوا عن شهواتهم ، يُنفقون الليل بالسهر والتهجد حتى شحَبُوا وهزلوا تُقَى وترهَباً ، لا يشبعون مطامع نفوسهم ولا يُغذَّونها بما تنزع وتميل اليه ، إذ يصحبونها على غير الفة ورغبة في الإقامة ويتقون من دونها إلى نفس أكثر كمالاً لا يُصيبها الموت ، إلى النفس الخالدة بين أحضان ربها . ويكرر أبو حمزة هذه المعاني ويصورها بصورها الحسية . استكمالاً للمعنى وإيضاحاً له بالقول : « قد نظَّر الله اليهم في جوف الليل . مُنَحْنِيَةً أصلاًبُهم على أجزاء القرآن » وهذه العبارة هي إعادة لقوله : « أطلاح سهر » . إلا أنها أضافت إليها خاصة التمسُّيل ، إذ صورهم ، وهم ساهرون ، وقد انحنوا على القرآن ، يطالعون فيه ويتأملون به ، مؤثرين السهر في العبادة على النوم ، طلباً للراحة . وقد استكمل تمثيله لشخصهم في العبادة وانقطاعهم اليها بالقول : « أَكَلَتِ الْأَرْضُ رِجْلَهُمْ وَأَنْفُفَهُمْ وَجَبَاهُمْ » ، أي أنهم لا يزالون يستجدون سجوداً شديداً تقرحت منه وجوههم . فهم ، إما قارئون للقرآن وإما ساجدون ، أي إن ذكر الله لا يفارق أذهانهم ولا يدعهم يغفلون عنه لأبه مسرة من مسرات الدنيا . وأبو حمزة يصور ايثارهم للآخرة على الدنيا بالقول : « كلما مرَّ أحدُهم بآية من ذكر الجنة ، بكى شوقاً إليها ، وإذا مرَّ بآية من ذكر النار ، شقَّ شهقة كأن زفير جهنم بين أذنيه » . ولعل هذه الإشارة إلى تقْيِّدْهم بتقواهم ، قد توهم

السَّامِع أَنَّهُمْ لَا يَبْتَغُونَ الْخَيْرَ كَغَايَةِ فِي ذَاتِهِ ، بَلْ لَمَّا يَعْقُبُهُ مِنْ سَعَادَةِ مُوَعُودَةٍ وَلَذَّةِ مَشْهُودَةٍ . فَهَمَّ يَوْجُلُونَ اللَّذَّةَ الْعَاجِلَةَ إِلَى اللَّذَّةِ الْآجِلَةِ . وَلَمْ يُؤَفُّوا إِلَى الصِّمَاءِ الصَّوْفِيِّ فِي الْعِبَارَةِ ، كَمَا عَبَّرَتْ عَنْهُ رَابِعَةُ الْعُدُويَّةُ بِقَوْلِهَا : « يَسَا رَبِّ أَنِّي أَحْبَبْتُكَ لَا طَمَعًا بِنَعِيمِكَ وَلَا رَهْبَةً بِلَحِيمِكَ » . فَهَؤُلَاءِ الْخَوَارِجُ هُمْ مُؤْمِنُونَ ، مُصَدِّقُونَ ، وَهُمْ كَذَلِكَ مُتَعَبِّدُونَ يَتَوَلَّوْنَ النَّصْرَ بِظَاهِرِهِ ، وَلَا يَنْفَكُونَ فِيهِ ، وَلَيْسُوا بِفَلَسَافَةٍ يَوْوَلُّونَهُ وَيَنْظُرُونَ فِي الْمَعْنَى النَّهَائِيَّةِ لِلْعِبَادَةِ . فَلَا إِيْمَانُ الْخَارِجِيِّ هُوَ الْإِيْمَانُ الْمُبَاشَرُ ، الْعَفْوَِي ، السَّادِجُ الَّذِي لَا تُرِيبُ بِهِ رِيْبَةٌ وَلَا تَخْتَلِجُ اخْتِلَاجَةٌ أَوْ شُبُهَةٌ ، وَهُوَ إِيْمَانُ السَّامِعِ وَالْمُصَدِّقِ وَلَيْسَ إِيْمَانُ الْبَاحِثِ .

وَكَمَا عَمِدَ الْخَطِيبُ إِلَى إِضْحَاحِ مَا أَجْمَلَهُ مِنْ أَمْرِ عِبَادَتِهِمْ ، فَانْهَ غَفَلَ كَذَلِكَ مَا أَوْضَحَهُ مِنْ أَمْرِ نَصُوِّهِمْ بِالْقَوْلِ : وَصَلُّوا كَلَالَ اللَّيْلِ بِكَلَالِ النَّهَارِ ، مُصَفَّرَةً أَلْوَانُهُمْ ، نَاحِلَةً أَجْسَامُهُمْ ، مِنْ طَوْلِ الْقِيَامِ وَكَثْرَةِ الصِّيَامِ .

٢ - الْجِهَادُ وَالْمَوْتُ السَّعِيدُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ

تِلْكَ كَانَتْ صُورَةُ الْمَوَادَعَةِ وَالْمَسَالِمَةِ فِيهِمْ ، يَتَكَرَّرُونَ فِيهَا لِلْعِبَادَةِ فِي سَنَنِهَا الْمَأْثُورَةِ . حَتَّى إِذَا دَعَاهُمْ دَاعِي الْجِهَادِ فِي سَبِيلِ اللَّهِ خَرَجُوا مِنْ جُلُودِ الْحِمْلَانِ الْوَادِعَةِ وَبَدَّوْا كَالْأَسْوَدِ الْمُتَوَثِّبَةِ ، الْمُتَحَفِّزَةِ . فَهَمَّ يَسْتَخْفُونَ بِوَعِيدِ الْكُتَيْبَةِ وَلَا يَخْشَوْنَ الْمَوْتَ ، بَلْ يُؤْثِرُونَهُ لِأَنَّهُ يَغْضِي عَلَى آثَامِهِمْ جَمِيعًا . وَيَضْمَنُ لَهُمُ النِّجَاةَ وَاتِّجَاعَ أَحْضَانِ اللَّهِ . فَمَنْ قُتِلَ ، أَيْ مِنْ قَدَمِ رُوحِهِ وَحَيَاتِهِ لِلدِّفَاعِ عَنْ أَمْرِ اللَّهِ ، فَإِنَّ اللَّهَ يُحْيِيهِ وَيُثْبِتُهُ وَيَجَازِيهِ . فَمَهْمَا أُرْعِدَتْ الْكُتَيْبَةُ وَأَبْرَقَتْ . فَانَّهُمْ لَا يَرْتَعِدُونَ وَلَا يَتَجَبَّنُونَ . بَلْ انَّهُمْ يَصْمُونَ آذَانَهُمْ عَنْهَا ، أَوْ أَنَّ آذَانَهُمْ تَلْقَى صَمَاءَ عَنْهَا لِأَنَّ زَفِيرَ جَهَنَّمَ يَمْلَأُهَا وَيُثِيرُهَا . ثُمَّ نَرَاهُ يُمَثِّلُ ذَلِكَ وَيَفْصَلُهُ كَدَابُهُ بِالْقَوْلِ : « فَمَضَى الشَّابُّ مِنْهُمْ . قَدَمًا حَتَّى اخْتَلَفَتْ رِجْلَاهُ عَلَى عُنُقِ فَرَسِهِ وَاخْتَضَبَتْ مَحَاسِنُ وَجْهِهِ بِالدَّمَاءِ وَعَفَّرَ جَبِينَهُ بِالْثَرَى وَانْحَنَى عَلَيْهِ طَيْرُ السَّمَاءِ وَتَمَزَّقَتْهُ سِبَاعُ الْأَرْضِ » . وَهَذِهِ الصُّورَةُ تُمَثِّلُ اسْتِهْزَاءَهُمْ بِشَأْنِ

الموت ، لا يحتالون للنَّجاة ولا يحترصون بل يواجهونه بنحورهم وصدورهم .
أما تمثيله لما يُصيب جثثهم ، إثر الموت ، فهو سبيل للتأثير بالردّة والتناقض .
فبعد أن مثل شبابهم ، عاد فمثل جثثهم ليُضعف من عظم الشعور بيسالتهم
وتضحيتهم .

القطعة بالنسبة الى الفن الذي تنتمي اليه : الخطابة :

تعتبر الخطابة فنّ الاقناع بالدرجة الأولى لأنها تهدف الى غايه التزامية يعبر
فيها الخطيب عن آرائه ومواقفه . فهي تسعى لذلك . في تحويل الأفكار الى
عواطف تثير السّامع وتحضّه على اعتناق عقيدة الخطيب أو تبني موقفه .
متوسلاً الخيال ، حيناً ، لترجمة المشاعر الى صور دون ان يتخلّى عن المنطق
الذي يمدّه بالحقائق . وهكذا فان الخطيب ينزع عن حقيقته منطقية بالنسبة
إليه ، يضرّمها ويصهرها بعاطفته ويصورها بخياله . متدرّجاً ، متطوّراً ،
مؤدّياً الأدلة والبيّنات الصّادرة عن اقتناعه العاطفي . ملتبساً بالمقابلات
والنتائج ، مستمدّاً من تجاربه ومعارفه الخاصّة .

والخطبة ، فضلاً عن ذلك ، بناء خاص في بعض جوانبه . تنسو فيه من
مقدمة عامة الى الموضوع الذي يعرض فيه الخطيب آراءه بشئى الوسائل .
مفضيلاً الى خاتمة يوجز بها ما قدّمه . خالصاً الى الحقيقة التي أراد ان يقنع
السّامع بها .

كيف تبدو هذه المقطوعة بالنسبة الى هذا الفنّ ؟

(١) بناء الخطبة : لهذه الخطبة بناؤها الخاص الذي احتذى فيه الخطيب على
سنّة الخطابة الماثورة دون ان يتعمّد ذلك تعسّداً . فشهد بمقدّمه مبتسرة أوجز
الباعث الذي أوجاه الى القاءها ثم شطر . مباشرة . الى موضوعه . فاعتمد
فيه الأدلة والقرائن التّاريخيّة واقتنى فيها على آثار النّاريخ . منطلقاً من مطاع
الدعوة في عهد النبي الى الأحداث القائمة في عصره والتي تواقع فيها مسع
مناوئيه . كما بيّنا .

(٢) العرض الخطابي والعرض التاريخي : وهناك تباين بين العرض الخطابي الذي قدّمه أبو حمزة والسرد التاريخي إذ قد بدا الخطيب متحفّزاً ، مورتوراً ، عن رضاه بما ذكره عن النبي والخلفاء الراشدين وقد بدا رضاه في مثل كلامه عن النبي :

— فلم يكن يتقدّم إلا بأمر الله ولا يحجم إلا عن أمر الله ، حتى قبضه الله إليه . أو قوله عن أبي بكر :

— وولّي أبا بكر صلاتهم ، فولاه المسلمون أمر دنياهم ، .. فعمل بالكتاب والسنة وقاتل أهل الردّة وشمّر في أمر الله ، حتى قبضه الله إليه والأمة عنه راضون رحمه الله وكذلك قوله عن عمر :

— ثم وُلّي بعده عُمَرُ بن الخطاب فعمل بالكتاب والسنة وجنّد الأجناد ومصرّ الأُمصار .. حتى قبضه الله اليه والأمة عنه راضون رحمة الله عليه ورضوانه ومغفرته .

أما مظاهر التسخّط ، فبدأت في مثل قوله عن معاوية :
لعينُ رسول الله وابن لعينه ، جلف من الإعراب ... فألغوه لعنه الله .
وعن ابنه يزيد :

— يزيد الحمور ... الفاسق في بطن أمه .. لعنه الله وفعل به ما فعل .
وكذلك في مثل قوله :

— ثم تداولوا بنو مروان .. بيت اللعنة فأكلوا مال الله . لعنهم الله تعالى ،
فألغوهم كما يستحقون .

وفي هذه الأقوال ، جميعاً ، أصدّرَ فيها عن رضا أو سخط ، علّل الأحداث بالنسبة الى عقيدته وموقفه . فهو لم يعتزل عنها ليؤدّيها في موضوعية ، بل أولج ذاته فيها ولوّنها بألوان انفعاله ، مازجاً بين الذات والموضوع ، صادراً عن العاطفة والانفعال . وهو أمر ماثور في طبائع الخطابة ، به يحقق

الخطيب غايته من اقناع السامعين بتحويل الأفكار الموضوعية الى عواطف انفعالية ذاتية . وقد كان أرسطو يميز بين الأدلة الخطابية والأدلة العقلية العلمية . خاصاً الأولى بخصائص الاثارة والايحاء والذاتية . قاصراً الثانية على الموضوعية والبحث والتحليل . وهكذا فان الاحداث واقعة . تاريخية ، اما تحليلها فخطابي حماسي .

٣) صورتان متناقضتان : انتهج أبو حمزة في هذه الخطبة نهجاً منطقياً مُحْكَمًا ، جرى فيها سياق التاريخ الاسلامي . متدرجاً من الخلفاء الراشدين الى الامويين فالمروانيين . مُوفياً من ذلك كله الى جماعته كما قدمنا . وهو لم يتبع ذلك السياق الزمني التاريخي الا ليفيد منه في اظهار صلاح قضيته وصواب أمره . ولقد أدى في هذه الخطبة صورتين متناقضتين : الصورة الأولى مثل بها فساد من تولوا عليهم مفنداً التهم فيهم . هاجياً لهم ، ومزرياً بهم ، وحانقاً عليهم ، باعثاً في روع المستمعين شعوراً بوجوب الثورة والاقتصاص منهم والتنكيل بهم . أما الصورة الثانية . أي صورة أتباعه . فهي نقبض الأولى اتخذ أصحابه فيها الزهد بدلاً من الفحش والطمع . والتقى بدلاً من حب الدنيا ومالوا الى إرادة الله عن إرادتهم . فكأنهم هم الذين يمثلون سبل الخلاص والنجاة . أكثر مما دأب عليه الأولون .

وهكذا فان المقدمات الطويلة التي مهد بها لوصف أتباعه كانت . في الواقع ، محاولة لاظهار حتمية الثورة التي قام بها هو وانباعه . ولم تكن أداة للاستطراد والتمويه واجهاض الحقد وحسب .

٤) خطبة دينية في موضوع سياسي : ان هذه الخطبة . بالرغم من فباها في العصر الأموي . تناقض الخطبة الأموية العامة التي ننادى للثواب والبواغ السياسية وتقيم المعاني والحدود بالنسبة الى صالح الدولة وأمنها واستقرارها . ولقد بدا أبو حمزة . بخلاف ذلك . يطنق من الدين الى السياسة . بدلاً من الانطلاق من السياسة الى الدين . وهو يؤدّي البيّنة وينفيها بالنسبة الى تعاليم

الاسلام . فخطبته دينية في مجال سياسي . بينما كانت الخطبة الاموية سياسية قد تعتمد الى بعض البيانات الدينية لدعم الرأي والعقيدة .

٥) اسلوب السرد : اقتضى عليه موضوع الخطبة اسلوب السرد والتقرير في معظمها ، فذكر الأحداث وعقّب عليها . موافقاً أو مستنهماً ، مظهرًا نغمته ورضاه وفقاً للأحداث والأشخاص . فالأسلوب التقريري هو الأعم عليها .

٦) الاكثار من النعوت : أكثر من ايراد النعوت في مواضعها استجلاءً للفكرة واحاطةً بها أو مبالغةً فيها من مثل قوله : « ثم ولي معاوية بن أبي سفيان ، لعين رسول الله ، جلف من الاعراب وبقية من الأحزاب ، مؤلف طليق » . أو قوله : يزيد الخمرور ويزيد الصقور ويزيد الفهود ويزيد الصيود ويزيد القروود ، الفاسق في بطنه ، المأبون في فرجه » أو قوله : « فتداولها بنو مروان بعده ، أهل بيت اللعنة . طرداء رسول الله وقوم من الطلقاء ، ليسوا من المهاجرين والانصار » . ومثل ذلك أيضاً : « ثم ولي يزيد بن عبد الملك غلام ضعيف ، سفيه ، غير مأمون على شيء من أمور المسلمين ، لم يبلغ أشده ولم يؤنس رشده . »

وهذه الصفات والنعوت تتكرر حول الأشخاص الذين يتعرض لذكرهم ويُصدر عليهم أحكامه أو يُبدي بصدهم آراءه .

٧) دور الخيال : ومع أن أبا حمزة اعتمد التقرير والوصف الداخلي للأشخاص . فانه لم يتنكب عن الصورة في مواضعها البايغة حيث يطفئ عليه الانفعال والخيال ، فلا يقتصر على ايراد الاحداث بواقعها المباشر ، بل يؤديها بمشهد يضاعف من ايجائيتها وجماليتها . ولقد طغى الاسلوب الصوري على وصفه لأتباعه مما أضفى عليه بعض الوجدانية ، فيما طغى أسلوب التقرير على ذكره لمن سبق من الخلفاء والأمراء . فهو يعظمهم بالقول : « غَضِيضَةٌ عَنْ النَّسْرِ أَعْيُنُهُمْ ، ثَقِيلَةٌ عَنِ الْبَاطِلِ أَرْجُلُهُمْ ، مُنْحَنِيَةٌ أَصْلَابُهُمْ عَلَى أَجْزَاءِ

القرآن » . ويصف كذلك أمرهم في الجهاد فيقول : « وَبَرَكْتَ الْكِتَابَ
وَرَعَدْتَ بِصَوَاعِقِ الْمَوْتِ » .

٨) خيال حسي : الا ان خياله يقتصر على التمثيل الحسي ولا يتعداه الى
الخلق والابتكار . فهو يرفد واقعية الفكر والانفعال لديه ولا يسوقهما الى
عوامله ويؤدي لهما الصورة النائية القصية . ولقد أدى فيه معادلة للفكرة .
دون تأويل لها أو اضافة بعد روعي عليها . فهو اذ يقول : « لَقَدْ أَكَلْتُ
الْأَرْضَ رِكْبَهُمْ وَأَيْدِيَهُمْ وَأَنْوْفَهُمْ وَجَبَاهُمْ » . يعتمد الصورة الواقعية الثقيلة
التي تضاءلت فيها بواعث الخيال واماؤه . وكذلك في قوله : « فكم من عين
في منقار طائر طالما بكى صاحبها في جوف الليل من خوف الله » . وهكذا
فإننا لا نقع في خطبته على خيال قرآني مبتكر . فذ . أو خيال شبيه بخيال
عليّ أو الحجاج ، إذ أن تجارب أبي حمزة تختص بالصدق في القول والفكر .
دون ان تنطوي على عمق فكري او ثقافة انسانية عميقة . ولقد مثل الحوارج .
غالباً ، العنف الصادق الساذج المتفكير ، والذي تتضاءل فيه الفتوح الروحية
والفكرية ، بخلاف المتصوفة . فهؤلاء قد تكرسوا تكريساً داخلية للدين . فيما
اقتصر منه الحوارج على مظاهره وشعائره ونصه الخارجي .

٩) الصنعة : يبدو أبو حمزة وكأنه أعد خطبته اعداداً مُحْكَمًا وولج
عليها في باب الصنعة التي لا تقصر في مجال الايقاع دون ان يعيقها ذلك عن
جدية التعبير والإيضاح . وقد تجلّت الصنعة في تعمده للأسجاع الكثيرة في
المتقاربة المتخطئة كقولهِ : « جُلُفٌ مِنَ الْأَعْرَابِ وَبَقِيَّةٌ مِنَ الْأَحْزَابِ .
اتَّخَذَ عِبَادُ اللَّهِ خَوَلَاءَ وَمَالَ اللَّهِ دُولاً وَبَغَى دِينَهُ عَوْجاً وَدَغْلًا » . « يزيد
النهود ويزيد الصيود ويزيد القمود . فخالف القرآن واتبع الكهان » .

إلا ان الاسجاع لا ترهق الخطبة بل ترد فيها ببعض الوشي . وتضاعف من
غمائيتها . فيما يلم من دونها بمقاطع كثيرة مرسله الاداء . آثر فيها الايقاع
بصيغ العبارة على الايقاع بالأسجاع .

ومن الماح الصنعة ، كذلك الجناس الكامل والناقص والجناس هو رديف
للسجع ، يوحى إبعاءه وبؤثر تأثيره ويجري على مذهبه في الصنعة ، كقوله :
« فسار بسيرة صاحبه وجند الأجناد ومصر الأمصار - فأكاوا مال الله أكلاء ،
ولعبوا بدين الله لعباً واتخذوا عبيد الله عبيداً .

الخطبة بالنسبة الى مؤثرات العصر :

إذا نظرنا الى هذه الخطبة بالنسبة الى مؤثرات العصر ، نقع فيها على عنصرين
رئيسيين : العنصر الديني والعنصر السياسي . في الأول تطالعنا الانشقاقات
العقائدية في الدين الاسلامي ، إذ بدا بعض أتباعه وقد أخضعوا للمآرب
السياسية ، فيما بدا البعض الآخر وهم الخوارج ، ملتزمين بمبادئه الأولى ،
يأنفون فيه من الاين والسياسة ولا يقبلون من دون القرآن والسنة المباشرة أي
تأويل أو فتوى أو اجتهاد . وهذه الخطبة تمتل صوت المسلمين الشديدي
الايان ، الفطريين في العصر الأموي .

أما الناحية السياسية فتظهر في تلك الفن التي كانت تحدثها العقائد في ذلك
العصر . تقضّ بها مضجع الدولة وتستحل أجزاء منها وتخلع عنها ساطة
الخليفة ، مخافة فيها الفوضى والدّمار . وثورة الخوارج ليس سوى واحدة
من الثورات المتعددة التي كان يقوم بها مناوئو الدولة . منذ مقتل الحسين
وقيام المختار والتوايين للمطالبة بدمه ، واعتزال الخوارج عن فريقين النزاع
وقتلها لأصحابها ، جميعاً .

الفهرس

صفحة

٧	مبادئ في علم الجمال ...
١٠	طبيعة الانفعال الجمالي
١٢	الانفعال الجمالي يعاني ولا يفهم
١٣	الجمال الفني هو غير الجمال الواقعي
١٦	التجربة الفنية هي تجربة مثالية
٢٠	الانفعال الداخلي والانفعال الخارجي
٢٣	الانفعال الجمالي هو تعبير عن الذات العميقة
٣٠	الفن واللاوعي والحلم : نظرية بربتون
٣٢	البواعث العامة للتجربة الفنية
	١- الصراع بين الواقع والمثال
	٢- الحتمية
	٣- حتمية القدر
	٤- حتمية الغرائز
	٥- غريزة الجنس
	٦- حتمية الميول والعواطف
٤٦	حول الموضوع والثقافة في الفن
٦٤	الثقافة وعلاقتها بالتجربة الفنية
٧٤	السيرة وتأثيرها في بحث التجربة الفنية

٨٦	نموذج من خطب ابي بكر
٩٤	نموذج من خطب عثمان بن عفان
١٠٠	نموذج من خطب الامام علي بن ابي طالب
١٢٥	نموذج من رثاء متمم بن نويرة
١٤٨	نموذج من مدائح كعب بن زهير
١٦٥	نموذج من هجاء الخطيئة
١٧٣	نموذج من رثاء أبي ذؤيب المدي
١٩١	نموذج من حسان بن ثابت الانصاري
٢٠١	نموذج من الشعر السياسي للاخطل
٢٢٨	نموذج من الفرزدق - الشعر السياسي
٢٤٩	نموذج من الفرزدق - الفخر
٢٥٩	نموذج من شعر جرير - الدامغة
٢٧١	نموذج من شعر عمر بن ابي ربيعة
٢٨٧	نموذج من ذي الرمة - وصف مية
٢٩٦	نموذج من كثير عزة
٣٠٧	نموذج من الغزل لجميل معمر
٣١٢	النثر في رسائل عبد الحميد الكاتب
٣٢٤	نموذج من خطب زياد بن ابيه - البتراء
٣٤٧	نموذج من خطب ابي حمزة الخارجي

٨٦	نموذج من خطب أبي بكر
٩٤	نموذج من خطب عثمان بن عفان
١٠٠	نموذج من خطب الامام علي بن أبي طالب
١٢٥	نموذج من رثاء متمم بن نويرة
١٤٨	نموذج من مدائح كعب بن زهير
١٦٥	نموذج من هجاء الخطيئة
١٧٣	نموذج من رثاء أبي ذؤيب المملي
١٩١	نموذج من حسان بن ثابت الانصاري
٢٠١	نموذج من الشعر السياسي للاختل
٢٢٨	نموذج من الفرزدق - الشعر السياسي
٢٤٩	نموذج من الفرزدق - الفخر
٢٥٩	نموذج من شعر جرير - الدامغة
٢٧١	نموذج من شعر عمر بن أبي ربيعة
٢٨٧	نموذج من ذي الرمة - وصف مية
٢٩٦	نموذج من كثير عزة
٣٠٧	نموذج من الغزل لجميل معمر
٣١٢	النثر في رسائل عبد الحميد الكاتب
٣٢٤	نموذج من خطب زياد بن ابية - البتراء
٣٤٧	نموذج من خطب أبي حمزة الخارجي




في النقد والأدب

الجزء الثاني

مقدمات جمالية عامة في
مقطوعات من العصر الإسلامي والأموي

إليسا الحاي

دار الكتاب اللبناني - بيروت



To: www.al-mostafa.com